

IDENTIDADES

PROYECTO DE ESTUDIOS DE LAS MUJERES
de la Universidad de Puerto Rico en Cayey

IDENTIDADES

Año VI • Número 6

Revista interdisciplinaria de estudios de las mujeres y el género.
Proyecto de Estudios de las Mujeres, Universidad de Puerto Rico en Cayey.

Consejo Editorial

- Blanca Borges
Catedrática
Departamento de Pedagogía
Universidad de Puerto Rico en Cayey
- Gioconda Espina
Coordinadora
Programa de Maestría de Estudios de la Mujer
Universidad Central de Venezuela
Caracas, Venezuela
- Nirvana González
Coordinadora
Red de Salud de las Mujeres
Latinoamericanas y del Caribe
Santiago, Chile
- Janice Gordils
Catedrática
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico en Cayey
- Helena Méndez
Decana Asociada
Decanato de Asuntos Académicos
Universidad de Puerto Rico en Humacao
- Alida Millán Ferrer
Periodista
Proyecto de Estudios de las Mujeres
Universidad de Puerto Rico en Cayey
- Carmen A. Miranda
Decana Asociada
Decanato de Asuntos Graduados e Investigación
Universidad de Puerto Rico en Río Piedras
- Ana María Portugal
Coordinadora
Mujeres Hoy
Isis Internacional
Santiago, Chile
- Martha Quiñones
Coordinadora
Comité de Asuntos de la Mujer y el Género
Universidad de Puerto Rico en Arecibo
- Johanna Roldán
Periodista
San Juan, Puerto Rico
- José O. Rosado
Catedrático
Departamento de Inglés
Universidad de Puerto Rico en Cayey
- Marcela Saldivia Berglund
Investigadora académica
Arizona, Estados Unidos
- María Suárez
Periodista y escritora
Radio Internacional Feminista, Costa Rica
- Consuelo Torres
Directora Oficina de Evaluación
Facultad de Educación
Universidad de Puerto Rico en Río Piedras
- Norma Valle Ferrer
Directora
Proyecto de Estudios de las Mujeres
Universidad de Puerto Rico en Cayey

Editora

Norma Valle Ferrer

Editora Adjunta

Alida Millán Ferrer

Administración y Distribución

Nilsa Bonilla
Yalitzia Navedo

Diseño portada e interior: Marcos Pastrana Fuentes

Portada: *Huellas*, de Nora Rodríguez Vallés, cartel en giclée para la exposición La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico, 2008.

Impresión: Extreme Graphics
Impreso en Puerto Rico



Tabla de Contenido

NÚMERO 6 • NOVIEMBRE DE 2008

- 5** Comentario editorial: arte y activismo feminista
Norma Valle Ferrer
-

PARTE I: ENTREVISTAS

- 11** Myrna Arocho: amor por la enseñanza
Alida Millán Ferrer
-
- 15** Anaida Hernández: espíritu y fuerza de las mujeres
Alida Millán Ferrer
-
- 19** Nora Rodríguez Vallés: de profesión, artista
Norma Valle Ferrer
-

PARTE II: ARTE

- 27** La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico: una aproximación a la memoria de la desmemoria
Margarita Fernández Zavala
-
- 71** El elogio de la muñeca: las anatomías fantásticas de Frida Khalo
Lilliana Ramos Collado
-

PARTE III: LITERATURA E HISTORIA

- 107** Nacha Cenicerós: una reivindicación de la soldadera
Pilar Melero

- 131** Josefina López's *Simple María, or the American Dream: Lessons in Gender . . . and Action!*
Nancy Bird
-

- 149** *Ni mansas, ni calladas: representación mediática y autoescritura de la intelectual venezolana (1936-1945)*
Mariana Libertad Suárez
-

PARTE IV: EDUCACIÓN, SOCIOLOGÍA Y SALUD

- 181** *A doña Inés la enseñaron bien: el pensamiento ético de Inés Mendoza*
Ivette Fred
-

- 199** *¿Placer u obligación? "Escolarización" de la sexualidad en el mercado del sexo*
Paula Daniela Bianchi
-

- 221** *La realidad social de la mujer gitana en la provincia española de Huelva*
Ana Esmeralda Rizo
-

PARTE V: RESEÑAS, LIBROS Y REVISTAS

- 249** *Reseña, por Olga Serradell*
-

- 254** *Libros, revistas y cuadernos recibidos*
-

- 257** *Autoras*
-

- 259** *Normas para la presentación de artículos*



Comentario editorial: arte y activismo feminista

Por Norma Valle Ferrer

Las artistas y los artistas de nuestro país han manifestado siempre una profunda solidaridad con las causas nobles de la sociedad. Por eso, cuando las activistas feministas recabamos la participación y aportaciones de artistas de la gráfica para desarrollar nuestros pasquines, carteles, hojas sueltas y membretes, muchas, algunos, dijeron presente. No solamente hicieron el dibujo y el grabado sino que asistieron a los eventos, y militaron en nuestras organizaciones feministas desde temprano en la ya histórica década de los setenta.

Con los años fuimos enmarcando y guardando con devoción esa obra que nos recuerda la historia vivida. Es la historia de un movimiento social, que con verticalidad y arrojo exigió cambios revolucionarios en la condición de las mujeres en nuestro país. Se exigieron las reivindicaciones sociales de las mujeres con toda la diversidad que el momento determinaba. Reivindicaciones para los feminismos de la igualdad y también para los de la diferencia.

Reunir en un solo espacio la obra gráfica que nos ilustra el desarrollo del movimiento de mujeres en Puerto Rico fue uno de mis nortes cuando asumí la dirección del Proyecto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Puerto Rico en Cayey en el 2005. Pro Mujeres, fundado hace 22 años, ha tenido una vida útil en defensa de los derechos de las mujeres, así como en el fomento y reconocimiento en la academia de los estudios de las mujeres, de los feminismos y de género. Investigar y organizar esta exhibición es un hito más en la historia de Pro Mujeres.

Durante más de un año se realizó la investigación, compilación y anotación de la obra gráfica que se exhibió en el Museo de las Américas en el Viejo San Juan y cuyo artículo curatorial se incluye en este número de *Identidades*. Hicimos una cronología de las organizaciones de mujeres de la segunda ola (a partir de los setenta) y solicitamos a las activistas feministas de los últimos 40 años que nos prestaran esos documentos que guardaron. Así es como reunimos unas 300 piezas, que incluyen carteles en serigrafía, giclée y offset, pasquines, hojas sueltas, pancartas hechas a mano o impresas en plástico, folletos, camisetas y fotografías, entre las que se escogió la muestra que se expuso en el Museo.

En la exhibición *La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico* está representada la mayoría de las organizaciones activas del movimiento de mujeres desde principios de la década de los setenta, tanto las del movimiento autónomo como las institucionales. Pero no están todas las organizaciones, algunas porque vivieron fugazmente y no dejaron huella gráfica, otras porque no la guardaron o porque no quisieron o no pudieron compartirla en estos momentos.

Sobre la estética de la obra reunida en esta importante exhibición escribe la curadora Margarita Fernández Zavala, quien acogió con la dedicación que la caracteriza la petición que le hicieramos. En su ensayo curatorial ella aporta una lectura feminista, de género, esencial para nuestra exhibición. El cartel que conmemora esta exhibición, y engalana la portada de este volumen de la revista, es obra de la artista Nora Rodríguez Vallés, cuya entrevista también incluimos. También publicamos las entrevistas con las artistas Myrna Arocho y Anaida Hernández, quienes han dejado una imborrable huella en la gráfica feminista.

Son muchas las personas y entidades que contribuyeron al éxito de esta exhibición, la primera de un movimiento social en Puerto Rico, a todas ellas va nuestro más profundo agradecimiento. Especialmente gracias a todas las compañeras que coleccionaron la obra gráfica de los feminismos y que la han querido compartir con nosotras y con Puerto Rico. Esperamos que esta exhibición viaje a

diferentes universidades y museos. Albergamos, además, la esperanza de que el movimiento de mujeres siga historiando su obra gráfica, intelectual y de sus prácticas cotidianas para que las mujeres no tengamos que repetir la búsqueda durante cada generación.

PARTE I



Entrevistas

“Así como en tiempos de guerra se pronuncia el feminismo a favor de la paz, en tiempos de paz pronúnciase en contra de todo lo que subleve las malas pasiones”,

Ángela Negrón Muñoz (1892-1961) periodista puertorriqueña.



Myrna Arocho: amor por la enseñanza

Por Alida Millán Ferrer

La fuerza que proyecta el trabajo de la artista Myrna Arocho es producto de la energía desbordante que siente por enseñar y del entusiasmo que le proporciona que otras personas aprendan. Conversar con ella ayuda a entender la lucha de las mujeres en el mundo del arte, sus dificultades y sus aciertos.

“Me gradué de la escuela superior en tres años,” dice y añade que “siempre fui una desesperada. En 1971 salí de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras porque no había cursos de arte y me fui a la Escuela de Artes Plásticas en San Juan. Allí estudié con maestros de la talla de Lorenzo Homar¹ que fue mi maestro de serigrafía, con José Alicea² de grabado, Augusto Marín³, López del Campo⁴ de escultura y otros tantos”.

Myrna nació en Santurce, y sus grandes amores son el arte y la enseñanza. Ha realizado exposiciones individuales, entre éstas, *Emociones desnudas*, San Juan (1997), *De-cada uno de Nosotros*, Caguas (1990), y *Trascendencias II*, en Centro Europa, Museo de Arte Contemporáneo.

Además ha exhibido en varias colectivas, entre las cuales se encuentran, *Correspondencias, un diálogo con Ramón Frade*, Cayey

¹ Lorenzo Homar, fundador junto con los artistas Rafael Tufiño, José Antonio Torres Martinó y Félix Rodríguez Báez del Centro de Arte Puertorriqueño en los años '50. Director del Taller de Gráfica de la División de Educación a la Comunidad.

² José Alicea, importante artista y grabador, formó parte del taller del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

³ Augusto Marín, Pintor, muralista, pintor y escultor, profesor de arte.

⁴ Rafael López del Campo, escultor y grabador, trabajó en los talleres del ICP.

(2001), *Pequeño formato puertorriqueño*, San Juan, (1999) y *Mujeres Artistas: Protagonistas de los ochenta*, República Dominicana y Puerto Rico (1990). Militó en la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico. En la actualidad se desempeña como profesora de arte en la Universidad de Puerto Rico en Cayey.

La artista viene de una familia en la cual se respira arte, su padre pintó desde joven y su tía es actriz, Luz Odilia Font. Su padre, además, tocaba el violín aunque no profesionalmente. "Desde chiquita me gustaron los colores, me gustaba oír música, era como estar en un mundo aparte, cuando se pinta te apartas del mundo, te vas a otro lado. Todavía me pasa, a veces ni me doy cuenta de que hice eso."

Arocho se inspira en sus vivencias como mujer: su arte ha girado en torno a la figura femenina y sus luchas. Explica que "he sentido en carne propia las injusticias; desde muy temprana edad peleaba contra las diferencias, por ejemplo, mi hermano se levantaba de la mesa y no tenía que llevar el plato a la cocina y yo sí. No lo entendía, desde ese momento comenzó mi rebelión, me preguntaba por qué él podía hacer unas cosas y yo no. Entonces comprendí que él era hombre. Toda la vida he peleado sobre lo mismo. Mi obra es una representación de lo que siento, de lo que soy."

El proceso de creación es para ella el motivo de ser feliz. Crear, dar vida, color, es la manera de expresar lo que siente, ira, alegría, rabia dolor, placer. "La creación es lo que más placer te da dentro de lo que tienes que hacer con tu vida. Es un sentimiento que te hala, todo lo que piensas es en terminar de trabajar para dedicarte a la obra que estas haciendo. Una piensa todo el tiempo en eso. Esa sensación te hala, una es feliz cuando está en ese proceso, pierdes la noción del tiempo, pierdes la noción de cuanto hay a tu alrededor. Imagino que toda persona que crea se siente así. A veces tengo la impresión de que es otra persona la que hace las cosas, cuando sales de esa sensación de éxtasis y miras lo realizado muchas veces te sorprendes".

A pesar de que hace mucho trabajo individual, le gusta trabajar en colectivo. Su integración a la Asociación de Mujeres Artistas le trajo muchas satisfacciones, pero también muchos cuestionamientos.

“A pesar de haber hecho una organización para trabajar juntas, fue bastante cuesta arriba, todavía hay mucho machismo, incluso entre nosotras. Sin embargo, fue un intento interesante. Son pocas las que han despuntado y a quienes se les ha dado importancia. Pienso que a las mujeres no se les ha dado el lugar que se merecen, conozco varias compañeras de esa época, que son artistas excelentes, con tremendas ideas creativas y que en Puerto Rico no se conocen. Para nosotras todavía sigue siendo difícil el trabajo artístico, porque seguimos realizando doble tarea y a veces tenemos otro trabajo para poder vivir. Yo tengo la suerte que trabajo en la Universidad y puedo ajustar mis horarios, aun así no es mucho el tiempo que me queda para trabajar en mis obras”.

Arocho ha pensado que Puerto Rico podría tener un museo de mujeres⁵, que albergara sólo el trabajo hecho por ellas, pero cree que nada más mencionar la idea y saldrán a ponerle piedras en el camino. “Seguro que comenzarán a decir ‘ah, se quieren separar’, por otro lado aquí ya no hay historiadores de arte, ni críticos, se han dedicado a curar exposiciones”.

La pasión que siente por enseñar se le nota en todo momento, brillan los ojos cuando habla de sus estudiantes y del trabajo que está haciendo. “Me encanta enseñar, por ejemplo, en las vacaciones después de dos o tres días de estar en mi casa quiero volver, es que aprendo mucho con mis estudiantes. Yo no lo sé todo, si me lo supiera estaría en otro planeta. He tenido estudiantes que se resisten a la enseñanza, les digo ‘aprende, siempre hay algo que aprender’, a mis cincuenta y cinco años todavía estoy aprendiendo. Me gusta enseñar y me gusta que aprendan y hago mucho esfuerzo para que esto suceda. Es una creación, cuando tú le enseñas a alguien es como pintar un cuadro. Tú lo moldeas pero también le das herramientas para que esa persona crezca”.

Cuando la entrevistamos, el proyecto en el que trabajaba era de unas estatuas enormes hechas con papel reciclado. Le ha dedicado tiempo a la teoría de lo que significa cada estatua, todas

⁵ En Washington, D.C. hay un museo de mujeres y en el Brooklyn Museum, New York, hay un ala dedicado al arte de mujeres.

son mujeres, y pretende crear un pequeño ejército de guardianas. En el vocabulario de la artista no existe la palabra descanso, se piensa enseñando, creando. "Si me retiro me visualizo pintando, cogiendo clases de piano, cosa que siempre he querido hacer, pero buscaría la forma de enseñarle a alguien, no creo que podría sobrevivir sin hacerlo"



Anaida Hernández: espíritu y fuerza de las mujeres

Por Alida Millán Ferrer

Anaida Hernández cuenta historias con la misma pasión e ilusión con la que crea instalaciones, pinta cuadros, hace grabados, esculturas y realiza investigación. Cuando habla mantiene una sonrisa, que sólo se altera cuando conversa sobre la violencia contra las mujeres y las desigualdades entre los seres humanos. Nació en Mayagüez pero se crió en Moca y durante toda su vida la ha perseguido la historia de que fue cambiada al nacer, historia que da pie a una de sus esculturas.

“En mi casa no se hablaba de eso, estaba prohibido, pero lo fui descubriendo poco a poco. Para mis padres era muy doloroso hablarlo, pero sabes cómo son los niños y cuando me peleaba con mis hermanos y hermanas el tema salía a relucir, me decían: ‘callate, que tú eres la cambiá’. Mi abuelo me decía la sangermeña, fui atando cabos hasta descubrir que cuando nací me cambiaron con otra bebé que nació en el mismo hospital. Nunca le di mucha importancia, porque para mi mamá yo era la protegida, la mimada y era la favorita de mi papá, pero no niego que es algo que me ha marcado. Tan es así que años más tarde hice una escultura y le puse, *La cambiá*, para el día de la exposición publiqué un anuncio que decía, ‘se busca *La cambiá*’, a ver si aparecía la otra. La escultura iba acompañada de un texto de Ana Lydia Vega, que esta basado en ese episodio de mi vida, claro ella le añade su chispa”, narra Anaida.

Obtuvo un bachillerato en artes plásticas de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez en 1974 y un grado de maestría en grabado de la Escuela San Carlos, Universidad Nacional Autónoma de México en 1977. Allí estudió con algunos artistas que marcaron

su trayectoria, entre ellos, el artista Gilberto Aceves Navarro¹. Una de sus obras más significativas es la instalación *Hasta que la muerte nos separe*, en la cual explora el tema de la violencia doméstica a través de la muerte de 100 mujeres, asesinadas en Puerto Rico a principios de los noventa. Este trabajo ha viajado a varias ciudades. Su primera escala fue el Capitolio de Puerto Rico (1994), la V Bial de La Habana, Cuba (1994) y el Ludwig Forum Museum, Aachen, Alemania (1994), al presente es una de las obras permanentes del Museo de Arte de Puerto Rico en Santurce.

DESCUBRE PASIÓN POR EL ARTE

“Desde que tengo uso de razón he estado vinculada al arte. Una de mis primeras experiencias fue dibujar con un palito el rostro de mi papá, siempre estaba dibujando, pintado. Dibujaba en el piso, en las paredes, me gustaba mucho el color. Cuando fui a la universidad ya estaba definida en lo que quería hacer. Sabes que a veces cuando una llega a primer año está indecisa, yo no; el otro interés que tenía era la arqueología. Mi pasión es combinar ambas cosas, hago investigaciones para la mayoría de mis trabajos”, explica Hernández. Su trabajo se caracteriza por sus dimensiones, tanto su pintura como su grabado tiene tamaños más grandes de lo acostumbrado.

“Cuando me fui a estudiar a México uno de mis deseos era estar en contacto con la cultura de los mayas y de los aztecas, que hicieron piezas muy grandes, quería aprender de los muralistas que tienen toda una tradición. Además, el centro de la vida artística en Latinoamérica en aquel momento era México. Esa experiencia influyó mucho mi trabajo y cambió mi vida”, asevera la artista.

Anaida formó parte de la Asociación de Mujeres Artistas y es una de las pioneras en trabajar en su obra las luchas contra la violencia doméstica. En 1989 se aprobó la Ley 54, que tipifica como delito la violencia contra las mujeres y en 1990, la Policía comienza a

¹ Gilberto Aceves Navarro (1931-), importante artista mexicano, quien trabajó con David Alfaro Siqueiros y fue maestro en La Esmeralda y en San Carlos.

registrar los feminicidios. Pero aun cuando supuestamente debían ser documentos públicos, Hernández tuvo acceso a ellos sólo a través de una investigación periodística. Manuscrita, la lista incluía los nombres de las mujeres asesinadas durante el periodo de enero a junio de 1993. Trabajó cerca de dos años en la obra y la investigación. Su motivación mayor fue el coraje que sintió cuando escuchó a legisladores del país tratando de que se enmendara la ley porque la consideraban muy fuerte. Pensó que tal vez algunos de ellos hubieran podido ser acusados con esa ley. En ese momento decidió que la manera de hacerse sentir era a través de su trabajo. Quería hacer una obra contundente, que impactara.

“La obra tiene varias versiones, la primera era de cruces de cementerios, que recopilé. La idea la tuve cuando fui a visitar la tumba de la poetisa Julia de Burgos. Cuando estaba en el cementerio de Loíza, vi que el río crecido se había llevado montones de tumbas dejando un rastro de cruces. Es en ese momento es que se me ocurre que puedo hacer una instalación en la cual recogiera el número de mujeres asesinadas, sus nombres, su fecha de nacimiento y el día de su muerte. Recopilé toda la información sobre ellas, motivación, el arma que se usó, donde se cometió el asesinato, y hasta el número de querrela, pero sólo usé algunos datos. Me fui por todos los cementerios de la isla, buscando cruces y guardándolas en mi casa, hasta que una artista brasileña que estaba de visita me convenció de que las devolviera a donde pertenecían, porque ellas guardaban las energías de la persona enterrada. Así que hasta ahí llegó esa versión de *Hasta que la muerte nos separe*”, explica Anaida.

La segunda versión fue la que el público vio y puede observar en el MAPR. Está integrada por cajas en forma de nichos, que llevan pequeñas pinturas con el nombre de cada mujer, como si fuera una lápida, representan las cien mujeres asesinadas. Esta instalación que ha viajado el mundo, es una obra difícil de mover por sus dimensiones, pero según Anaida “el espíritu y la fuerza de las mujeres asesinadas la ha cargado por todos los rincones del mundo con la esperanza de que la violencia, en cualquiera de sus manifestaciones, sea erradicada de la faz de la tierra”



Nora Rodríguez Vallés: de profesión, artista

Por Norma Valle Ferrer

Pensé en ser artista desde que tenía ocho años de edad. A cuanta persona llegaba a mi casa le decía: 'siéntate ahí que te voy a hacer un retrato'. Y lo hacía. Nora Rodríguez Vallés hizo muchos retratos de familiares y amistades durante su niñez. Conserva solo uno, el de su abuela.

De niña también asistió a clases de pintura, pero no porque se considerara una buena profesión, sino porque la "adornaba" como persona. Su madre quería que estudiara medicina, una profesión de "verdad". Conocían de algunos familiares que eran artistas, una tía era maestra de arte en el sistema de educación pública, y el hermano de su madrina era José Meléndez Contreras.¹ Aun así, se prefería que estudiara ciencias naturales, programa en el que se matriculó cuando entró al Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico.

"Llevaba dos años en ciencias naturales cuando un día caminé hasta bellas artes. Allí una estudiante me dijo 'aquí somos pobres pero felices', y me quedé. Mi madre estuvo un mes sin hablarme", recuerda Nora Rodríguez Vallés y sonríe. Sí, sonríe porque ha triunfado como artista: como pintora, grabadora y maestra de arte.

Su expediente profesional impresiona. Jovencísima empezó a obtener premios en Puerto Rico. En la Universidad de Puerto Rico, Actividades Culturales, del Royal Bank of Canada, de Mobil

¹ José Meléndez Contreras (1921-), pintor y grabador, uno de los artistas de la conocida División de Educación de la Comunidad, Puerto Rico.

Oil Corporation y del Ateneo Puertorriqueño. Cuando residía en París, a dónde fue a estudiar con la beca de la Fundación Arana, compitió y ganó en el concurso de la importante Galería Espace Latinoamericaine (Espacio Latinoamericano).

Más adelante en su carrera fue galardonada en la premiación del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Sin embargo, uno de los galardones más importantes que ha recibido es la Medalla de Oro de la Segunda Bienal de Pintura de Centroamérica y el Caribe (1999). Obtuvo becas de honor del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de la Fundación Arana en París.

ESTUDIOS DE GÉNERO Y ARTE

Impresiona también el expediente académico de Nora Rodríguez Vallés, quien actualmente se desempeña como catedrática auxiliar en la UPR Bayamón. Obtuvo un bachillerato con concentración en bellas artes de la UPR, Río Piedras y la maestría en arte y estudios de género de Vermont College of Norwich University. En estos momentos realiza estudios doctorales en historia en la UPR Río Piedras.

Nora Rodríguez se nutrió de sus maestros y maestras y de sus colegas en la academia. Entre los maestros, el escultor Buscaglia, el pintor abstracto Lope Max Díaz y el pintor y grabador Luis Hernández Cruz, en cuya clase lloraba amargamente, aunque le sacó la "A". Recuerda con especial cariño el apoyo que le dieron las profesoras Luisa Géigel, Carola Colón y Carmen Ruiz de Fischler mientras hacía sus estudios de bachillerato. "Carmen Ruiz enseñaba historia del arte y nos habló de Georgia O'Keeffe, Alice Neel y Louise Nevelson,² así comprendí que había mujeres artistas importantes. Me fascinó Nevelson e hice trabajos sobre ella", comenta Rodríguez Vallés, y añade que "quedé impresionada con Nevelson cuando vi su exhibición el Whitney Museum de Nueva York". Varios de sus compañeros de estudio se hicieron famosos, su obra es valorada y

² Georgia O'Keeffe (1887-1986) pintora estadounidense; Alice Neel (1900-1984) pintora estadounidense.

Louise Nevelson (1899-1988): escultora ruso estadounidense.

reconocida hasta a nivel internacional. No sucedió lo mismo con la mayoría de sus compañeras, que también se distinguieron en los estudios, ellas han quedado rezagadas. Posiblemente se deba a que es más difícil para una mujer sobresalir en un campo que todavía hoy está dominado por varones, interrumpe la entrevistadora, y Nora asiente. Es así, la mayoría de las mujeres se ocupa del hogar, de sus hijos e hijas, de sus madres y padres, de los enfermos de la familia, es el rol que todavía desempeña la mayoría. Es más fácil para un hombre que para una mujer, dedicarse a tiempo completo a trabajar su obra.

SOLIDARIA CON COLEGAS

Nora Rodríguez, al igual que un buen grupo de mujeres de diferentes generaciones, perteneció al grupo feminista Asociación de Mujeres Artistas³ y participó en las exposiciones colectivas de la organización. “Una vez Margarita Fernández Zavala⁴ llegó a la reunión y puso sobre una mesa montones de libros biográficos de mujeres en el arte, fue una revelación”, recuerda la grabadora. Efectivamente fue una revelación para Nora, quien quedó sobrecogida no sólo con la excelencia del arte realizado por mujeres sino también por la tristeza que le provocaba que esas mismas artistas extraordinarias hubieran sido ignoradas por la historia; que fueran invisibles para los críticos y autores de libros de texto sobre el arte en el mundo. “Es triste no encontrar mujeres artistas en los libros que se asignan en los cursos, es como si tuviéramos que inventar la rueda durante cada generación”, dice Nora y añade que después de los setenta, cuando surge la segunda ola de los feminismos, en los libros de historia del arte se incluyeron algunas mujeres. Por ejemplo, en el libro de Paul Johnson, un

³ Asociación de Mujeres Artistas: grupo profesional de artistas plásticas que laboró durante diez años (1983–1993) por la promoción de la obra y el reconocimiento profesional de las mujeres artistas de Puerto Rico.

⁴ Margarita Fernández Zavala: Artista puertorriqueña. Ver página de Autoras para su biografía y el índice para su artículo curatorial sobre La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico.

conocido historiador del arte, ahora aparecen las mujeres, tal vez después de la página 500...

Su concienciación como feminista la llevó a realizar su maestría con una combinación de estudios de género y de arte. Posteriormente dictó el curso pionero en la UPR Cayey, *Mujer y arte*. Una vez se desarrolla la conciencia no hay vuelta atrás, así es como Nora Rodríguez Vallés utiliza siempre la perspectiva de género en sus clases y también en su obra.

PROFETA EN PARÍS

Uno de los pasos más importante en el proceso creativo de una mujer es tener su cuarto propio, así es como lo define la escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) en su texto fundacional *A room of one's own*. Hay que tener un cuarto, es decir un espacio propio, dónde alejarse del mundo, para dedicarse a la creación. Pues Nora Rodríguez tuvo su cuarto propio una vez se graduó de universidad. "Durante unos diez años tuve mi taller, daba clases de arte y trabajaba, trabajaba mucho en mi obra", explica. Luego se fue a París con la Beca Arana y en esa extraordinaria ciudad museo estuvo dos años y medio. Podríamos decir que toda una vida intensa. Allí fue discípula de la grabadora Françoise Bricaut, quien fundó en el 1978 el taller La Taille Douce en Montmatre, dónde se enseñan y se aprenden todas las técnicas antiguas y modernas del grabado. "Sí hablo francés y lo leo", dice Nora Rodríguez, segura de que la experiencia parisina la enriqueció extraordinariamente.

Su obra se encuentra en las colecciones del Museo de Arte Moderno, República Dominicana; Musée de Saint Maur, Francia; el Ateneo Puertorriqueño, el Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Compañía de Turismo, los últimos tres en San Juan de Puerto Rico. Pero, la mayor parte de su obra, que tiene una enorme profundidad textual, complejidad y belleza estética, está en las colecciones privadas. "En París la obra que me premiaron se titula *Yo tengo ya la casita* y la compró un coleccionista privado", explica Nora Rodríguez Vallés, quien ha hecho varias de sus exposiciones

individuales en la Galería Botello de Hato Rey. Para la exhibición *La huella gráfica de los feminismos* en Puerto Rico, Nora realizó el cartel oficial. Se inspiró en la obra de la pintora francesa más famosa del siglo 18, Élizabéth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842). A pesar de que la francesa fue retratista de reyes y reinas, tuvo que luchar y negociar para validar su arte. Nora Rodríguez Vallés recoge sus imágenes de a dos, madre e hija, amigas, hermanas, para plasmar en su obra esa huella de la solidaridad que profundizan los feminismos.

PARTE II



Arte

*"Pies para qué los quiero, si tengo alas para volar",
Frida Kahlo (1907-1954), pintora mexicana.*



La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico: una aproximación a la memoria de la desmemoria

Por Margarita Fernández Zavala

Resumen

La segunda ola de los feminismos puertorriqueños –1960 al presente– acompañó su militancia con cientos de objetos gráficos informales como panfletos, pasquines, boletines, hojas sueltas, pancartas, así como de obras de arte gráficas entre éstas carteles, pinturas, ilustraciones, caricaturas, libros y publicaciones, la mayoría de las cuales no se habían investigado anteriormente. El ensayo analiza, desde una perspectiva de género, los distintos ejes técnicos haciendo hincapié en los carteles artísticos producidos para los grupos feministas no gubernamentales y gubernamentales en Puerto Rico.

Palabras clave: obra gráfica, objetos gráficos, carteles, arte feminista, humor, fluxus

Abstract

The second wave of Puerto Rican feminism –1960 to the present– produced hundreds of informal imprints such as bulletins, pamphlets, flyers, banners as well as formal art works such as silkscreen posters, paintings, murals, illustrations for printed materials, caricatures and graphic designs for books and publications, most of which had never been researched before. This essay analyzes the different technical venues of such objects emphasizing on the silkscreen posters made for the non-governmental as well as the governmental feminist organizations in Puerto Rico.

Key words: prints, graphics, posters, feminist art, sense of humor, fluxus

El paradigma del grabado como objeto artístico atado a técnicas y procesos tradicionales fue revisado ampliamente en la primera edición de la Trienal Poligráfica de San Juan: América Latina y el Caribe en el 2004 bajo el tema de los desplazamientos

gráficos.¹ Los curadores propusieron una nueva lectura del grabado y la gráfica bajo la noción de la huella como marca, inserción, vestigio y prueba de lo ocurrido no solamente como estampa creada mediante una matriz o taco de grabado. Es precisamente a este sentido de huella, de impronta ampliada, a lo que responde la exposición *La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico*. Hemos querido re-descubrir un trazado gráfico puertorriqueño que no ha sido incluido nunca ni en libros ni en los catálogos de exhibiciones de grabado y carteles. Se trata de la omisión de un cuerpo de trabajo amplio cuyo resultado es desvaír uno de los acontecimientos más importantes de la segunda mitad del siglo pasado, sino el que más: la segunda ola de los feminismos.²

Las acciones de movilización, protesta, orientación y gestión de cambio de la segunda ola de los feminismos puertorriqueños fueron de la mano de una serie de objetos gráficos que han quedado como prueba de tal. Aunque la acción de encargar los tantos carteles a las artistas y los artistas del país se hizo a toda consciencia de que se integraba el arte a la lucha feminista, también es cierto que muchos de los boletines, pancartas, publicaciones domésticas, hojas sueltas y demás objetos gráficos funcionales, fueron olvidados o descartados después que cumplieron su cometido. Las organizaciones feministas los consideraron accesorios quizás porque fueron elaborados con materiales caseros y por las propias miembros de los grupos. La actual investigación los estudia como agentes de transmisión de información y también como desplazamientos gráficos, como

¹ El marco curatorial de la Trienal Poli/gráfica de San Juan América Latina y el Caribe expresa lo siguiente: Las transformaciones sustantivas que ha experimentado la gráfica como un campo específico de la producción artística contemporánea. Dentro de estos parámetros, la gráfica ha pasado a redefinir las condiciones de inscripción y reproducción de una huella –entendida como la marca profunda que deja un organismo vivo en la tierra – y las tensiones críticas que surgen tanto de la expansión formal de los soportes que la sostienen como de su circulación estratégica en el espacio público. Mari Carmen Ramírez, Justo Pastor Mellado, José Ignacio Roca, Harper Montgomery y Margarita Fernández Zavala, “Catálogo de la Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe”, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, (2004): inserto.

² El concepto *segunda ola de los feminismos* responde a lo acontecido entre desde el 1960 al presente.

signos de su momento con un valor implícito. Estos objetos gráficos, de naturaleza variada, develan sentidos; encierran los ánimos de las militancias así como el carácter de los eventos. Estas instancias gráficas manifiestan el compromiso con el cambio y con la participación pero también evocan la emoción de experiencias intensas. Se trata de la comunicación de la emoción.³ Es precisamente por ello que estas expresiones amplias suelen evidenciar un alejamiento de la estética cultivada mientras emerge una estética más espontánea y no validada por la empresa cultural.

Los objetos gráficos se insertaron en las actividades feministas como un espectro de posibilidades que van desde dispositivos de orientación y concienciación hasta estriberones conmemorativos. Al dar cuenta del conjunto de tales objetos, se advierte que aún cuando parecieron entonces incidentales, unos reclamaban un propósito de documentación mientras otros parecen admitir su naturaleza desechable. ¿Y a fin de cuentas, no son todos precisamente las huellas materiales de los movimientos feministas?

En ellos también se revelan los diversos niveles de concienciación de sus autores.

La investigación que precede a la exhibición *La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico*, auspiciada por el Proyecto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Puerto Rico en Cayey es un esfuerzo de localización y lectura de muchos de estos rastros. Son los vestigios de la renovación de conciencia de unos sectores importantes de la sociedad puertorriqueña. Improntas hasta ahora invisibles o cuanto menos, inconexas; rúbricas de un acontecer que siempre se concebía urgente e inminente; marcas sin pretensiones artísticas pero afirmativas de convicciones.⁴ Esta exhibición es, a un mismo tiempo, un intento de recuperar la memoria del movimiento feminista y también la de una noción de grabado frecuentemente

³ Donald Kuspit, *Foreword, Feminist Art Criticism, an Anthology*, Arlene Raven, Cassandra Langer and Joanna Ellen Frueh, (UMI Research Press, 1988).

⁴ Hacia 1980 la primera procuradora de las mujeres, Lcda. María Dolores Fernós, realizó para la Unión Independiente de Empleados de Servicios Legales de Puerto Rico, uno de los primeros carteles conmemorativos del 8 de marzo. En un mail del 18 de junio de 2008 me narra: "Estaba en la directiva de la Unión y tomaba clases con Myrna Báez en la Liga. Preparé la serigrafía como

disociada de los análisis tradicionales. A la línea oficial del grabado nacional queremos añadirle también los capítulos ocultos de la historia del grabado puertorriqueño. Queremos dar cuenta de esas otras obras y marcas gráficas producidas por artistas y activistas que fueron convocados a la búsqueda de libertad, equidad y paz desde la perspectiva del feminismo nacional.

Definimos como obra gráfica a los grabados, los impresos, las publicaciones y todas las marcas y acciones grabadas e impresas que constituyan una huella intencional. Las obras gráficas que hemos reunido incluyen carteles, cartelones, pancartas, murales, camisetas, gorras, bultos, pasquines, dibujos, e impresos como folletos, libros, periódicos y boletines. Son objetos historiados provenientes del talento de artistas *bona fide* así como de militantes cuyos gestos espontáneos le sirvieron bien a las convicciones del movimiento. Ha sido interesante para nosotros el poder calibrar el valor estético especialmente de tantos carteles realizados a lo largo de treinta y tantos años. Pero nos mueve aún más el interés por sugerir miradas de renovación hacia unos objetos gráficos que no son convencionales ni presuntuosos pero que ciertamente son los precursores del discurso artístico contemporáneo nacional.

En nuestro país el temario feminista comienza a discutirse durante los años sesenta. Ya en el 1973 se organizan la Comisión para los Asuntos de la Mujer bajo Oficina del Gobernador y el primer colectivo feminista autónomo Mujer Intégrate Ahora (MIA). Las huellas gráficas de ambas organizaciones quedan como documentos fehacientes de un trabajo de base importante. El propósito de MIA, la “completa realización de la mujer como individuo dueño de sí”,⁵ se

un obsequio a todas las unionadas de parte de la Unión. Llevaba encima unos versos de Julia de Burgos en caligrafía... pero no los recuerdo”. Reflexionando sobre el hecho escribe en otro mail (19 de junio): “¡Eran grandes tiempos de lucha!” Es claro que las imágenes cargan consigo unas experiencias y emociones definidas.

⁵ La cláusula primera –“Propósito”– del Reglamento de Mujer Intégrate Ahora de 1973 expresa “ayudar a lograr la completa realización de la mujer como individuo dueño de sí mismo, capaz de tomar decisiones y de dirigir su vida, y su integración a las fuerzas de cambio de la sociedad, con plena igualdad de derechos en todos los aspectos de la vida”.

materializó de inmediato en una movilización amplia de actividades, convocatorias y de un dispositivo educativo para educar sobre las injustas desigualdades de las mujeres en la sociedad puertorriqueña confiando en la transformación de su lector: *El Tacón de la Chanqueta*.⁶ El Tacón servía, además, de emisor-receptor de toda la actividad feminista de los grupos que se formaban a diario. Ivonne Torres diseñó hábilmente esta publicación para que apelara mayormente a las/los jóvenes. Desplegó un formato ágil apoyado gráficamente en el juego de letras mayúsculas y minúsculas e ilustró profusamente los artículos con sus propias caricaturas, incluidas también en las portadas. Torres dotó al mensuario de un carácter juguetón y accesible otorgándole una nueva cara al discurso militante feminista, de otra parte pesado y combativo. Esta fue una estrategia gráfica hábil para difundir las nuevas ideas de cambio.

ARTISTAS QUE ACUDIERON A LAS CONVOCATORIAS FEMINISTAS

De una parte los carteles, dibujos, pinturas y diseños gráficos dan fe del involucramiento de algunas y algunos artistas y de su compromiso con la lucha feminista. En lo que respecta a la categoría del cartel, ésta filtra las características estilísticas de las y los artistas y de los talleres desde donde se generan.

En 1975 se funda la Federación de Mujeres Puertorriqueñas (FMP). Los primeros carteles conmemorativos del día internacional

⁶ En la edición de enero de 1975, *El Tacón de la Chanqueta* explica su nombre de la siguiente manera: "¿Por qué el Tacón de la Chanqueta? El nombre de esta publicación sale de nuestra convicción de que la llamada igualdad está muy lejos de ser verdad. Cuando nace una niña en Puerto Rico todavía se le conoce como chancleta y el padre que sólo tiene hijas, como chancletero. La chancleta está al nivel del suelo y su uso está limitado a no salir de los confines de la casa. Es además, un objeto de poco valor. Creemos que a esa chancleta le ha salido un tacón. A pesar de que las mujeres estamos rompiendo barreras, como se alega, ocupamos una posición claramente inferior y somos subutilizadas en todas las áreas, notablemente en la fuerza trabajadora. Es decir, con el tacón se puede salir a la calle y se está un poco por encima del nivel del suelo. Pero su naturaleza sigue siendo la misma: la chancleta. Esta publicación surge de la necesidad de concientizar a las mujeres y sacar a relucir las situaciones por las cuales injustamente se nos ha llamado y se nos trata como chancletas.", p. 2.

de la mujer de los que tenemos conocimiento fueron realizados precisamente para la FMP por Consuelo Gotay (Bayamón, PR, 1949) y por Jeannette Blasini (Ponce, PR, 1941-) en 1975 y 1976 respectivamente. Estos carteles cumplen el propósito de difundir la conmemoración de esta fecha y para hacerlo masivamente también fueron ampliamente pasquinados. Los primeros carteles de la Federación guardan relación estilística con los carteles políticos de la época, tal y como lo atestigua el cartel de Blasini. Esa década “nos enseñó el valor de la palabra mujer como un espacio desde donde definir nuestras luchas sociales y políticas”.⁷ De hecho la revista de la Federación se llamó *Palabra de Mujer*. Con estos dos carteles se inicia una marca profunda de conmemoración del Día Internacional de la Mujer (Trabajadora) que continúa hasta el día de hoy. Es enorme el despliegue de huellas gráficas que, al correr más de treinta años, anuncian los eventos –muy diversos– de organizaciones sindicales, universidades y dependencias gubernamentales durante este día.

Consuelo Gotay continuó colaborando con el movimiento feminista durante la década de los ochenta mientras se perfilaba como una grabadora sólida en el país. Gotay realizó dos carteles, uno para la Conferencia Puertorriqueña de la Mujer del Centro de Investigaciones Sociales del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico (UPR) y el otro para la Conferencia Mujer, Hombre y Desarrollo, auspiciados por el Proyecto de Estudios de la Mujer del Colegio Universitario de Cayey (UPR Cayey).⁸ En la primera estampa de 1980, la artista, cuyo discurso plástico desde entrados los años setenta abiertamente celebraba lo femenino, imprime consecutivamente uno de sus grabados en linóleo para sugerir

⁷ Ana Irma Rivera Lassén, “Las organizaciones feministas en Puerto Rico o el holograma del poder”, *Identidades*, Revista del Proyecto de Estudios de las Mujeres, Núm. 5, (septiembre 2007): 123.

⁸ Esta unidad de la Universidad de Puerto Rico entonces se llamaba Colegio Universitario de Cayey, que es el nombre que se consigna en el cartel de Consuelo Gotay a que hacemos referencia.⁸ Esta unidad de la Universidad de Puerto Rico entonces se llamaba Colegio Universitario de Cayey, que es el nombre que se consigna en el cartel de Consuelo Gotay a que hacemos referencia.

una carrera de ciclistas. La exuberancia de un mundo de arabescos y rizos, solamente posible por el corte diestro del linóleo que la caracteriza, pone de manifiesto la riqueza y la gracia de nuestro género. A pesar de haberse mudado a Santo Domingo, República Dominicana durante varios años,⁹ la artista no perdió los vínculos con las feministas puertorriqueñas y respondió a sus peticiones de colaboración. De este mismo estilo es el logo que realiza en linóleo también para el boletín del Proyecto de Estudios de la Mujer,¹⁰ llamado *Tejemeneje*. El tejido y el bordado que son referencias obligadas en su estilo, suman un cierto interés al diseño que se utiliza hasta el día de hoy. Ella también diagramó la forma que sigue el boletín.

La artista consigue en sus serigrafías una impronta menos juguetona, quizás amarrada por los resultados planos característicos de esta técnica. El cartel serigráfico de 1988 que le encomiendan para promover la Conferencia Mujer, Hombre y Desarrollo es más austero pero no deja de estar aún dentro del estilo característico de sus letras, distinguible ya en las letras del cartel de la Federación antes mencionado.

Casi como una anotación al margen debemos señalar hacia un hallazgo de esta investigación. Se trata de la calidez y el amplio sentido del humor que muchas de las propuestas, imágenes y carteles sugieren. El tema del humor, que bien podría considerarse en plural –humores– por ser capaz de filtrar las emociones del espectador a través de muchas y variadas estrategias como la ironía, la sátira y hasta la literalidad de la imagen, merece un análisis más amplio que estos breves apuntes. El humor ha sido analizado ampliamente como un recurso particularmente subversivo de

⁹ Consuelo Gotay armó un taller de grabado en su residencia en Santo Domingo, República Dominicana, desde su mudanza en octubre de 1981. Allí recibió aprendices a quienes formó en el arte de grabado y hoy día son los destacados artistas Toni Capellán y Belkis Ramírez, entre otros, y en cuyos grabados se puede apreciar la influencia de esta maestra grabadora.

¹⁰ El Proyecto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Puerto Rico en Cayey fue inaugurado en 1986 gracias al interés de la entonces rectora, Dra. Margarita Benítez, quien fuera también co-fundadora de Feministas en Marcha.

parte de las artistas feministas,¹¹ al tratar temas bastante cargados y escabrosos.

Isabel Bernal (San Sebastián, PR., 1935), una de nuestras artistas pioneras, fue miembro del taller de la División de Educación de la Comunidad (1949-1985),¹² que es nuestro primer taller de carteles serigráficos. Partiendo de la experiencia de este taller y al albor de su inminente jubilación, creó un cartel de estilo institucional para la Comisión para los Asuntos de la Mujer, Oficina del Gobernador, en ocasión de la conmemoración de la semana de la mujer de 1986. La directora ejecutiva de entonces era la sicóloga Doris Vázquez, quien se interesó en dejar una estela de piezas de arte que documentaran el quehacer de la oficina. Este cartel recoge el interés en reconocer la amplia gama del trabajo de las mujeres a través de imágenes arquetípicas en tres aros entrelazados dispuestos en diagonal, en los que se representa a una jueza puertorriqueña (ver las banderas), una madre lactante y una pintora. Con la madre lactante al centro, los roles de la pintora y de la jueza se contrapesan pues pertenecen al espacio público. Por supuesto que la jueza queda en la parte más alta de la diagonal. En un sub-texto de la imagen, Bernal representa a La Mujer; esa mujer anónima quien con las manos levantadas aspira a algo más, y a quien ubica frente a tres escalones de inmensas dimensiones como argumentando plásticamente la dificultad de los roles del género. La imagen sugiere otra lectura más personal: la realidad de la mujer artista. Las mujeres artistas se enfrentan no ya a una doble sino a una triple tarea, pues muy pocas pueden sostenerse económicamente con sus tareas profesionales y terminan siendo artistas a tarea parcial, reclamo que entonces hacía la Asociación de Mujeres Artistas (1983-1993) en su esfuerzo por concientizar sobre la profesión de artista.

También de 1986 son dos carteles que realiza Rafael Rivera Rosa (Comerio, PR, 1942) para la conferencia de las mujeres en la historia

¹¹ Es particularmente interesante el primer capítulo, *The Revolutionary Power of Women's Laughter*, del libro *Feminist and Contemporary Art* de Jo Anna Isaak.

¹² El taller gráfico de la División de Educación de la Comunidad comenzó la solida tradición afichista del país.

de Puerto Rico auspiciada por el Centro de Servicios y Recursos de la Mujer (CERES), adscrito al Centro de Investigaciones Sociales de la UPR, y para la conmemoración de la Semana de la Mujer, ambas actividades en el Recinto de Río Piedras de la UPR. Tanto el cartel de Bernal como los de Rivera Rosa cargan la estética de su edad y la experiencia ganada en los talleres colectivos en los que se formaron los artistas. Bernal, como ya hemos mencionado, en la División de Educación de la Comunidad, un taller institucional del Departamento de Instrucción Pública y Rivera Rosa en el Taller Bija (1970-1987) y en el taller gráfico del Centro de Investigaciones Sociales del Recinto de Río Piedras, talleres interesados en las imágenes directas, inminentes y provocadoras del mensaje político y revolucionario.¹³ En el primer cartel, se advierte una cara de mujer al fondo de una especie de caja, siguiendo el mismo estilo de los temas de cajas que Rivera Rosa trabajaba en sus serigrafías del momento. El segundo cartel depende de un dibujo delicado. Una delgada línea libre dibuja la cara de una mujer que ocupa la mitad superior del campo visual. Tres palomas forman cuello, mandíbulas y mejillas de esta cara de color desvanecido, trabajado a base de veladuras de color. A fin de enfatizar el género, el artista le coloreó los labios de rojo y le imprimió dos huellas de rosa como las manchas del colorete. La belleza de la imagen es celebratoria de lo femenino sin más. Sin embargo, ya en 1990 el artista se adentra en los temas feministas cuando crea el cartel *Isabel Larguía: la imagen de la mujer en los medios de comunicación masiva*. Dibuja una caja en cuya superficie hay una pintura sicodélica de una cara feliz. De la caja sobresale una recreación de la cabeza de la Venus renacentista de Botticelli,¹⁴ que es, después de todo, una representación estándar de La Mujer. Una especie de anzuelo ata o, mejor aún, atrapa la caja. El artista logra un afortunado juego de signos visuales que apela al desciframiento de las referencias. Es un cartel directo y efectivo. Y es también una imagen afortunada basada en el sentido del humor.

¹³ Teresa Tió, *El Cartel en Puerto Rico*, (Estado de México: Prentice Hall, 2003).

¹⁴ Me refiero aquí a la famosa pintura *El Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli (Florenia, Italia, 1455-1510), pintada en 1482.

La artista Nora Rodríguez Vallés (Santurce, PR, 1957) quien fue miembro de varios grupos feministas, produjo en 1992 el cartel del III Congreso de Creación Femenina en el Mundo Hispánico, evento internacional organizado por la poeta Loreina Santos Silva en el Recinto Universitario de Mayagüez de la UPR. La artista entiende perfectamente el carácter reflexivo y contestatario del congreso. Interviene el texto para proponer tres lecturas paralelas: el texto oficial que anuncia el congreso, una pregunta prominente en la parte superior de la imagen y cuatro recuadros con dibujos ingenuos de figuras entre los dos textos.

Rodríguez Vallés subvierte sentidos mediante un juego astuto de lecturas en este notable cartel serigráfico. Pero que nada de lo dicho lleve a error: este cartel está cargado de humor. Las letras principales del cartel son "la creación del mundo hispánico", un hito que tradicionalmente se estudia desde el quehacer masculino. El juego de sentidos comienza inmediatamente cuando, a manera de acotación, le inserta *III Congreso*, las palabras *femenina* y *en el* a fin de cumplir con el propósito del cartel: ser el anuncio oficial del III Congreso de Creación Femenina en el Mundo Hispánico. Obviamente, el congreso¹⁵ pretende, como en tantas otras instancias desde los años sesenta, establecer una investigación paralela a fin de ampliar los discursos habitualmente sexistas de la academia. La artista ya sabía, por ejemplos específicos en la historia del Arte, que tales esfuerzos, por valiosos que sean, escapan de la inserción en las líneas oficiales y cotidianas de las disciplinas.

Al reemplazar "del" por "en el", amplía el significado del concepto como un hecho concreto y fidedigno, probablemente ejecutado por unos pocos, a una gestión amplia y/o gestación activa que ocurre "en el" mundo hispánico constantemente. Una vez ampliado el sentido del texto "la creación del mundo hispánico" por "La creación en el mundo hispánico", la artista procede a construir otro texto que recoja el sentido de ese presente eterno e inclusivo que denota su revisión. Enuncia una pregunta dialéctica:

¹⁵ El Primer Congreso de La Creación Femenina en el Mundo Hispánico se llevó a cabo en 1980, también en el Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico.

“¿Qué tienen en común Isabel la Católica, Sor Juana Inés de la Cruz, Amelia Peláez y mi abuelita?” Cada una de estas personas es en sí un nombre/categoría que la artista ilustra en un recuadro debajo de la pregunta y al centro del cartel. Una reina, una monja estudiosa, una pintora y una madre con muchos vástagos. El estilo *naive* del dibujo amplía la “inocente” pregunta y nos ayuda a comprender mejor la reflexión que se propone en la totalidad de la imagen. Sin duda, la pregunta es, a un mismo tiempo, una interpelación y una propuesta de lectura.

Rodríguez Vallés establece una línea cronológica al enumerar, en primer lugar, a la gran generadora de la colonización del nuevo mundo –consignándole la autoría, no a ambos reyes católicos, sino a Isabel, la más poderosa, por herencia, de la pareja. Isabel fue la mujer más poderosa de su época, ubicada entonces en el más alto nivel del espacio público. Es un cuestionamiento al propio congreso –¿cómo hablar de creación y/o de mundo hispánico sin consignar la importancia de Isabel la Católica? Coloca, en segundo lugar, a Sor Juana Inés de la Cruz en cuya obra se han escondido todas las “tretas del débil”.¹⁶ Escoge nombrar a una monja escritora mexicana en referencia clara a los pocos nichos disponibles de la historia para que una mujer pudiera cultivarse intelectualmente. Ciertamente también es que para ello las monjas tenían que abrazar el celibato y negarse la maternidad y la actividad sexual. En tercer lugar distingue a Amelia Peláez, una pionera pintora cubana cuya obra ha quedado desplazada por la crítica y el mercado del arte, como suele ocurrir con tantas artistas, frente a sus pares varones. De esta forma, Rodríguez Vallés destaca en la ecuación a un extraordinario modelo de género, de su propia región caribeña y de su profesión. Es otro ardid. Le propone un reto a la gran audiencia del congreso y del cartel con el fin de promover el conocimiento de una artista valiosa probablemente desconocida a ese público. El último personaje de la pregunta es “mi abuelita” Así des-nombrada se trata más bien de la abuelita todos, de La Abuelita en sentido amplio.

¹⁶ Patricia González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, (Río Piedras: Huracán, 1985).

Las abuelas, más aún que las madres, son presencias absolutamente borradas en la práctica de los apellidos patriarcales. Igual que en el cartel de Isabel Bernal, esta artista insiste en el rol de gestación y formación de nuevas generaciones de las mujeres del mundo. No debemos descartar, sin embargo, que ese *mi* frente al sustantivo *abuelita*, pueda efectivamente referirse a la abuelita de la artista pues el slogan "lo personal es lo político" era parte del discurso de los segundos feminismos y a fin de cuentas, hemos enfatizado que estamos ante un acertijo feminista.

La aparente ingenuidad del texto y de la imagen no es otra cosa que una treta de la artista para desenmascarar varios encubrimientos graves en el desarrollo del potencial de las mujeres: el menosprecio del rol de la maternidad, la invisibilidad de los logros de mujeres que ocuparon tan efectivamente el espacio público y las estratificaciones de la sociedad patriarcal en todas las disciplinas de estudio. A partir de la pregunta ¿qué tienen en común Isabel la Católica, Sor Juana Inés de la Cruz, Amelia Peláez y mi abuelita?, la respuesta es de total apropiación: la creación del mundo hispánico. Todas ellas y tantas otras han poblado y generado el mundo (hispánico). La pregunta en la parte superior de la imagen, se contesta con el texto en la parte inferior del cartel. El III Congreso pasa a ser una excusa para esta exposición de ideas. El anuncio del III Congreso es simplemente un sub-texto.

Que nada de lo antes explicado lleve a error: este cartel está cargado de humor. De hecho, el humor es una estrategia muy importante esgrimida ampliamente en el arte feminista. Tanto el cartel del III Congreso como otro, *Equidad por género*, de 1995 para conmemorar la semana de la mujer por la Comisión para los Asuntos de la Mujer, Oficina del Gobernador, responden al profundo sentido lúdico de la artista que se manifiesta en las formas y también en la selección cromática de la propuesta.

A partir de los ejemplos aquí estudiados, podemos afirmar que la feminista es un tipo de mirada crítica y abarcadora que se refleja en las acciones y en el discurso diario, en las disciplinas profesionales, en la vida y en el pensamiento de las gentes así formadas. Las obras de arte y objetos los gráficos que hemos investigado para esta exhibición son ejemplos de tal. En lecturas cuidadosas, suele revelarse

el nivel de concienciación y de compromiso de sus creadores con las ideas feministas de los movimientos y grupos que los convocaron. Auxiliados unos por su talento y preparación, y otros por una urgencia de contribuir, aún a falta de las herramientas básicas para su forja, consignan un espectro amplio del quehacer gráfico, desde el taller hasta la calle, con mucha o con poca conciencia, respondiendo todos al reclamo histórico de una lucha impostergable.

Myrna Arocho es otra artista que ha colaborado con los organismos que adelantan los asuntos de género como el Proyecto de Estudios de las Mujeres de la UPR Cayey y la Procuraduría de las Mujeres y quien también fue miembro de la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico. Sus imágenes presentan un vocabulario de signos directos sin artificios ni atrechos. En los carteles del *Coloquio nacional sobre las mujeres* (2001) y la *5ta Jornada de Afirmación Caribeña y en red...ó género e identidades caribeñas* (2003) para el Proyecto de Estudios de la Mujer y (el segundo) también para el Proyecto Atlantea, la artista se aprovecha de los colores brillantes y de las referencias obvias para comunicar rápida y cabalmente el mensaje de las actividades anunciadas.

La estrecha relación de Antonio Martorell con la UPR Cayey como su Artista Residente desde 1986, así como su amplísima y constante producción plástica le han acercado en un lapso de seis años y en dos ocasiones al Proyecto de Estudios de la Mujer y al Centro de Documentación de su unidad, la Sala Luisa Capetillo de la Biblioteca Víctor M. Pons. En 1985, Martorell creó un cartel para la Semana de la Mujer dentro del estilo de su serie de retratos de familia tan conocidos. En esta imagen el artista recoge el estereotipo de la mujer puertorriqueña de clase media de su juventud. Es un cartel de superlativos: una gran dama elegantemente ataviada con grande lazo al pelo, velo, pañuelo al cuello, maquillaje pronunciado y hasta una catleya violeta como un inmenso *corsage* al pecho. Se trata pues de una imagen abiertamente grotesca en donde la forma de corazón se repite en los labios y en la forma sugerida del torso de la mujer. También utiliza intencionalmente la orquídea catleya como símbolo de la mujer en referencia probable a la vulva. Martorell se franquea con todos estos estereotipos, incluido el color del feminismo, el

lila. Es una caricatura inteligente de un concepto estereotipado y sexista de la mujer. Igualmente reacciona al momento de aceptar, en 1991, la comisión del cartel Luisa Capetillo para la sala que lleva su nombre. Se afina en la anécdota tan conocida de Luisa Capetillo vestida de varón. Solamente si pensáramos que estos esfuerzos puedan ser denuncias de los estereotipos podríamos entender tales imágenes. El artista parece encontrarse incómodo ante la premisa a trabajar. Curioso que un artista que realizó tantos bellos carteles revolucionarios y políticos no logre insertarse en una lucha igualmente emancipadora.

Podemos contrastar estas imágenes con los carteles *Mujeres Artistas* (1985) de Lyzette Rosado y *Mujeres, Familias y Trabajos* (2002) de Consuelo Gotay. Lyzette Rosado (Santurce, PR, 1955) también trabajó el tema de la orquídea catleya como elemento central de la imagen en un cartel del grupo Mujeres Artistas de Puerto Rico, Inc. Igualmente asumió el lila como color principal por ser distintivo del feminismo. El resultado fue un cartel formal, directo, fino en su factura y pulcro en su técnica. La artista escoge la orquídea catleya como único elemento ilustrativo de la imagen. Es la utilización de la flor, sin subterfugios ni reticencias como símbolo de las mujeres. Además, mediante la decisión de sobre enfatizar las palabras *mujeres artistas* escribiendo todas las letras en mayúsculas y sombreadas, destaca la importancia de una asociación profesional pionera en toda América Latina.

Consuelo Gotay retoma el tema de Luisa Capetillo, otra vez desde la anécdota, al igual que en el cartel de Martorell. Sin embargo, la imagen de Gotay está dotada de gracia y no queda duda del género de la sujeto, no empece vaya vestida de varón.

De otra parte, Dennis Mario Rivera, otro artista de alto perfil nacional, presta la imagen de su pintura *Julia en Tres Tiempos* de 1989 para el cartel *Trovas para Julia celebrando la apertura del Centro Mujer y Nueva Familia* de Barranquitas. De esta forma se integra a otra lucha emancipadora con la interpretación de una imagen-baluarto del feminismo nacional.

En 1991, Yolanda Pastrana creó el cartel *Mujeres en el Caribe, República Dominicana, Haití, Cuba y Puerto Rico* para anunciar una serie de coloquios, presentaciones y conferencias sobre la labor social,

económica y pacifista de las mujeres en el Caribe que se llevaron a cabo en los recintos de Humacao y Río Piedras de la UPR y en la Universidad del Sagrado Corazón, en ocasión de la semana de la mujer de ese año. Pastrana es una talentosa artista que ha producido la mayoría de los carteles de CERES. Aquí crea una imagen alegórica del cielo, tierra y mar caribeños eficazmente interpretado mediante un juego de dualismos en donde, a un mismo tiempo, el sol es la luna, es noche y es día, es cara blanca y negra, es una cara de frente y también de perfil. Igualmente la tierra podría ser, por su color azul, el mar que une a nuestras islas caribeñas. Y las manos/árboles que flotan sobre el horizonte son custodias de su vastedad, promesas en el horizonte. Es una hermosa metáfora feminista de la hermandad y de la igualdad caribeña a la cual aspiramos todos y todas.

Lizette Lugo (San Juan, PR, 1956), quien formó parte activa de la Asociación de Mujeres Artistas produjo, en 2000 y 2003, dos carteles en los cuales ajusta los contenidos que trabajaba en su obra sobre el tema del tenderete como metáfora de las múltiples tareas de las mujeres. También revisaba las nociones del trabajo doméstico desde una perspectiva femenina. El cartel del 2000 titulado *Punto final a la violencia doméstica*, reproduce digitalmente (giclée) su serigrafía *Cadeneta* del 1998. Esta imagen hace referencia indirecta, por medio de texturas creadas de encajes y brocados muy sutiles, al mundo de lo femenino. El elemento principal es un torso de mujer cubierto de líneas horizontales formadas por secuencias de niñas, por muñecas recortadas dispuestas como los tenderetes de ropa de todas nuestras casas. El segundo cartel es una imagen serigráfica en edición limitada de cincuenta ejemplares titulado *Celebraciones de las trabajadoras de la cultura* y comisionado a la artista por la Procuraduría de la Mujer. Al centro de la imagen, y De una siembra de helechos frescos, se levanta una casita estrecha (¿delicada?) de tres pisos techada de dos aguas. Las ventanas del edificio van soltando signos de un acontecer diario lleno de placidez y amor. Se asoman una máquina de coser, un florero con una flor/sol/luna y el texto compacto 2003 *Día internacional de la mujer*. El sentido de lugar nos lo dan los helechos tropicales, el sol trunco sobre el dintel de la puerta así como las muñecas negras de trapo. Esta última referencia

la encontramos a la entrada de la puerta como invitación a entender nuestras historias ocultas; la de las mujeres negras y también la de las “artes menores” y las artesanías. Quizás precisamente porque Lugo ha participado durante años en las ferias de artesanías, puede entender la laboriosidad de los artesanos y las artesanas y también ha experimentado de primera mano la devaluación de la obra de arte comprada en la calle. Sin embargo, Lugo ha logrado vivir de su trabajo a diferencia de tantas mujeres artistas que dependen de las ventas en galerías, en los pocos casos que logren ser representadas en éstas. Un tenderete de muñecas/niñas/mujeres atraviesa la imagen de borde a borde a la altura de las ventanas del tercer piso por donde se transparenta. Es la insinuación de la línea constante e ininterrumpida de tantas experiencias femeninas. En este cartel no hay tensión, no hay dudas. Es, decididamente, una imagen amorosa del ciclo de la vida anclado en la experiencia femenina. Es una verdadera celebración del mundo de las mujeres. Y para que no quede duda, la palabra *celebraciones* baila en la parte superior de la imagen. Ambos carteles siguen fielmente el estilo plano y estilizado de Lugo.

Durante años Celia Marina Romano militó en diversos grupos feministas y acudió al auxilio de las organizaciones poniendo a su disposición las excelentes habilidades que tiene como diseñadora gráfica. Sus carteles de 1991, *Encuentro nacional de la mujer* para la Comisión de Asuntos de la Mujer y *La mujer y la salud en el trabajo* para la Organización Puertorriqueña de la Mujer Trabajadora (OPMT) y el de 1997, *y Yo soy* dan fe del manejo de los recursos gráficos comerciales que posee. De especial mención es el cartel que desarrolló para el encuentro nacional. Ya que éste proponía discutir el tema de mujer, trabajo y familia, Romano yuxtapone una imagen femenina de entre-siglos (de época de las sufragistas) con una red contemporánea tipo Gego.¹⁷ La mujer mira asustada el laberinto

¹⁷ **Gego** es el nombre artístico con el que se firmaba Gertrud Goldschmidt, una escultora venezolana nacida en, Alemania en el año 1912 y radicada en Caracas desde 1939. Su formación como ingeniera y arquitecta le permitieron hacer esculturas flexibles con alambre de acero inoxidable que parecían enormes telas de araña; maravillosas esculturas penetrables que la ubican dentro de la vanguardia venezolana y mundial.

interminable de líneas del cual no parece tener escape. El resultado es una obra de hermosa tensión visual que anticipa muy bien las discusiones feministas del encuentro.

Joaquín Mercado, Marianne Hopgood y Tere Suárez son otros de los diseñadores gráficos que realizaron obras para los impulsos feministas de los años ochenta. En el año 1985 Norma Valle desarrolló el primero de los muchos calendarios/agendas de la mujer que ha creado para acompañar a las mujeres y las feministas puertorriqueñas en sus trajines diarios. Valle y la artista y diseñadora gráfica Mary Anne Hopgood colocaron en el mercado un producto útil, educativo y hermoso que se convirtió en objeto de colección para muchas de nosotras por toda la información que contiene. El calendario se apoya en viñetas informativas sobre la historia de las mujeres, incluidas las de Puerto Rico. Dos años antes Joaquín Mercado había diseñado el cartel para el estreno del documental *La Operación* de la cineasta puertorriqueña Ana María García. Este cartel recoge hábilmente la injusticia de la esterilización masiva de mujeres puertorriqueñas, tema del documental que se anuncia. Para ello, el artista trabaja las palabras *La Operación* como escritas en sangre sobre la cuadrícula de losetas de la pared de una clínica. Éstas rasgan la fotografía de una hermosa mujer cuyo cuerpo semeja un saco marcado "made in Puerto Rico", en directa referencia a los autores extranjeros/estadounidense de la práctica denunciada en el documental. Los diseños del calendario de Hopgood y del cartel de Mercado se inscriben en los principios del diseño gráfico comercial y fueron impresos en imprentas comerciales. Los carteles de Tere Suárez, *2do Congreso de Creación Femenina en el Mundo Hispánico* (1987) y *Semana de la Mujer* (1988), sin embargo, fueron diseñados para ser impresos en serigrafía. El resultado es, quizás por la formación de Suárez en la disciplina del diseño comercial, más decorativo que los carteles diseñados por otros grabadores de esta muestra. Mercado y Suárez fueron profesores de diseño en la Escuela de Artes Plásticas.

Como regla general, y por razones obvias, los organismos del Estado o aquellos programas vinculados a las universidades han

dejado huellas más formales y pulidas que las marcas gráficas de las ONG.

Las artistas emergentes de los años noventa también se sumaron al trabajo feminista gracias a la convocatoria de la Procuradora de las Mujeres, licenciada María Dolores Fernós. De hecho, esta investigación pone en evidencia el interés de instituciones gubernamentales como la Comisión para los Asuntos de la Mujer, la Procuraduría de las Mujeres y los distintos recintos de la Universidad de Puerto Rico en documentar muchas de sus actividades con carteles, incluyendo aquellas que se dedican a la discusión de los asuntos de género. La práctica, particularmente deliberada, de la Procuraduría desde su creación en el 2001, es una ampliación significativa de la establecida por su antecesora Comisión para los Asuntos de la Mujer, Oficina del Gobernador. Estas dependencias cuentan con los recursos fiscales para tales comisiones, a diferencia de las ONG feministas cuyas colaboraciones suelen ser siempre voluntarias.

Excepcionalmente, la Oficina de la Procuradora de la Mujer incluso desarrolló varias campañas para las cuales convocó a los artistas y las artistas puertorriqueñas a desarrollar obras que fueran efectivos en su mensaje y estéticamente meritorios.¹⁸ Esa campaña incluyó artistas emergentes como Migdalia Umpierre, Lissette Cruz, Bernat Tort y Zinthia Vázquez y establecidos/as como Elizam Escobar, Anaida Hernández, Martín García, Yolanda Velázquez, Myrna Arocho, Anna Nicholson y Ada Rosa Rivera. De hecho, Zinthia Vázquez ha sido la artista gráfica de esta oficina para muchos de sus impresos y para varios carteles. Prácticamente todos estos carteles fueron impresos digitalmente (giclée).

La serigrafía es una técnica que se utilizó comercialmente desde los años treinta¹⁹ pero los artistas puertorriqueños la elevaron a

¹⁸ En el 2004 la Oficina de la Procuradora de las Mujeres lanzó la Campaña Arte por la paz y la igualdad. La grabadora Ada Rosa Rivera convocó a artistas que participan de la Jornada de Grabadores y otros para realizar una serie de carteles educativos.

¹⁹ Donald Saff y Deli Sacilotto, en su libro *Screenprinting: History and Process* de 1979, le acreditan a Francia el haber establecido en 1926 la primera producción masiva de textiles estampados utilizando la técnica serigráfica.

una técnica artística desde mediados de los años cuarenta.²⁰ Los movimientos feministas hibridaron ambas intenciones, la comercial y la artística, al realizar carteles y también camisetas sobre el mismo tema para ampliar el alcance de la imagen y de la actividad que se pretendía promover.

A partir de la década de los noventa se privilegia la técnica del *giclée* sobre la serigrafía porque el proceso es menos oneroso y nada tóxico. La reproducción digital también reemplaza las técnicas comerciales de impresión que antes se basaban en una impresión litográfica (offset). Aún cuando la técnica digital tiene posibilidades técnicas propias, son sus capacidades de reproducir fielmente imágenes de otros medios como la fotografía y las obras de arte y de imprimir ediciones ilimitadas las que han seducido a los gestores culturales y a los artistas a servirse de ella. En este siglo es común ver cómo se trasladan al medio digital imágenes creadas en otros medios plásticos como dibujos, grabados o pinturas. El medio digital reemplaza la litografía mecánica (offset) pero no su finalidad.

Las huellas gráficas de las primeras décadas producidas por ONGs como la Federación de Mujeres Puertorriqueñas, Mujer Intégrate Ahora, la Organización Puertorriqueña de la Mujer Trabajadora, Taller Salud, Encuentro de Mujeres, Coordinadora Paz para la Mujer, Feministas en Marcha y otras, reflejan la amplia convocatoria a una lucha por demás urgente. Y es precisamente esa urgencia la causa de que muy pocos de estos objetos hayan sido conservados y mucho menos documentados. A menudo se utilizó el papel kraft²¹ para las pancartas de las marchas y se sirvieron de plantillas y de aerosol para crear los textos de estas pancartas.

Durante la próxima década, Europa y Estados Unidos de Norteamérica registran un interés particular por esta forma de estampación en su creciente industria textil.

²⁰ Los artistas estadounidenses se interesaron en esta técnica a partir del Arte Pop de los años sesenta. Puerto Rico, sin embargo, comienza su tradición amplia de carteles serigráficos desde 1946.

²¹ El papel kraft se utiliza para envoltura. En Puerto Rico lo llamamos papel de estraza. Es grueso y suele tener un color marrón claro.

Las pegatinas, por ejemplo, adquieren un interés particular si entendemos el papel que juega el automóvil en nuestro país. Son anuncios que llevan el mensaje a cientos de miles de personas que trajinan por la Isla. Podríamos entender esta estrategia como una especie de apropiación del espacio público en afán de concientizarlo. La mayoría de los pasquines, boletines e impresos eran mimeografiados usando una tecnología, hoy desaparecida, pero absolutamente indispensable entonces. El mimeógrafo fue una máquina muy ágil con la cual se imprimieron libros, reglamentos e informes.

Estas acciones tan comprometidas con su época coinciden con el movimiento Fluxus²² que precisamente se ensayaba con intensidad en las décadas de los sesenta y setenta en todo el mundo. Muchos de los objetos gráficos más espontáneos son objetos espontáneos que derivan de la estética popular al servicio de la acción social.

El discurso performativo que elimina la distancia entre artista y espectador fue una constante en las acciones gráficas de algunos de las ONGs. Durante los primeros años de este nuevo siglo, nuevos grupos de jóvenes feministas como las Masfaldas y Corográfico han continuado la línea central de la acción social insertando las preocupaciones sobre salud, violencia sexista y pobreza en el arte urbano. Con acciones callejeras en distintos puntos de la ciudad y usando el recurso alternativo del grafiti, los y las artistas han actualizado la lucha y han logrado convocar a nuevas generaciones de jóvenes a asumir la agenda feminista. El grupo Corográfico, por ejemplo, realizó un mural en la Barriada Morales de Caguas, en mayo de 2008, a partir de una serie de talleres ofrecidos a esa comunidad sobre el tema de la salud. Con estas y otras acciones los y las artistas urbanas van renovando con éxito el concepto de colectivo artístico y de compromiso social.

²² Fluxus es un movimiento internacional que surge en 1961 y va de la mano de un nuevo interés por el dadá en Europa y los Estados Unidos. La efervescencia del movimiento Fluxus se acompaña de carteles, películas, cajas, panfletos y todo aquello que logre mezclar la alta cultura con la cultura popular. No se interesan por el valor comercial de sus productos ni de sus acciones artísticas.

Las marcas gráficas que han emergido de esta investigación, todas de tan variada naturaleza, evidencian la intensidad del trabajo de la segunda ola de los feminismos. Las feministas puertorriqueñas han re-escrito los cuentos infantiles, revisado los libros de texto de educación primaria, se han rebelado creativamente contra las campañas publicitarias y los mensajes sexistas en los medios masivos de comunicación,²³ han publicado revistas y periódicos, han organizado foros, marchas, guarderías, coloquios. Y en acciones más duraderas, se insertaron en los espacios académicos y profesionales y se adentraron en el trabajo de base y comunitario. Todo era tan urgente que nos olvidamos el zapato de cristal en el camino. El Proyecto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Puerto Rico en Cayey decidió salir a buscarlo con la certeza de que las huellas gráficas de los feminismos dan cuenta de una gestión importante, inmensa, de tantas voluntades, mayor aún de lo que en el camino hemos podido aprehender.

²³ Nos referimos a la premiación conocida como *Los Cerdos de Oro* que organizó Feministas en Marcha durante la segunda mitad de la década de los ochenta. Se ofrecían premios en las categorías de anuncios de radio, televisión, revistas y periódicos. También se evaluaban las novelas y los programas de televisión para premios. Esta actividad generó un interés enorme en cada una de sus ediciones anuales.

Bibliografía

- Davidson, Russ. *Latin American Posters*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2006.
- El cartel en Puerto Rico 1946-1985*. Río Piedras: Museo de la Universidad de Puerto Rico, 1985.
- González, Patricia y Eliana Ortega. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.
- Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art*. London: Routledge, International Thomson Publishing company, 1996.
- Ramírez, MariCarmen, Margarita Fernández Zavala, Harper Montgomery, José Ignacio Roca y Justo Pastor Mellado. *Trienal Poligráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.
- Raven, Arlene, Cassandra Langer, and Joanna Frueh. *Feminist Art Criticism*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1991.
- Reckitt, Helena and Peggy Phelan. *Art and Feminism*. New York: Phaidon Press Inc., 2001.
- Rivera Lassén, Ana Irma y Elizabeth Crespo Kebler. *Documentos del feminismo en Puerto Rico: Facsímiles de la historia, Vol. 1 (1970-79)*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Rivera Lassén, Ana Irma, "Las organizaciones feministas en Puerto Rico o el holograma del poder", *Identidades*, Número 5, Cayey, Puerto Rico, 2007, páginas 117-138.
- Saff, Donald y Deli Sacilotto. *Screenprinting: History and Process*. Vermont: Capital City Press, 1979.
- Tió, Teresa. *El cartel en Puerto Rico*. México, D.F.: Pearson Educación, 2003.
- Tió, Teresa. *Carteles Puertorriqueños*. San Juan: SK&F, 1984.

La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico

Fichas técnicas*

Título: *Día Internacional de la Mujer* ■
 Artista: Consuelo Gotay
 Fecha: 1975
 Dimensiones: 22" x 11"
 Medio: Afiche serigráfico
 Evento: Conmemoración del 8 de marzo
 Puertorriqueñas en Bayamón
 Organización: Federación de Mujeres Puertorriqueñas
 Colección: Norma Valle Ferrer



Título: *Día Internacional de la Mujer* ■
 Artista: Jeannette Blasini
 Fecha: 1976
 Dimensiones: 19 1/2" x 23"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: Federación de Mujeres Puertorriqueñas
 Colección: Norma Valle Ferrer



Título: *Quinto Congreso Mundial Asociación Mundial de Mujeres Periodistas y Escritoras* ■
 Artista: J. Bernal
 Fecha: 1979
 Dimensiones: 25 1/2" x 18"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Congreso de Mujeres Periodistas
 Organización: Asociación Mundial de Mujeres Periodistas
 Colección: Norma Valle Ferrer

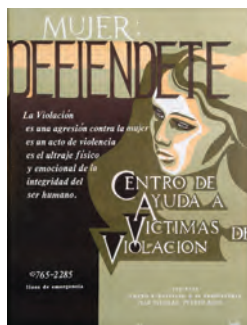


* Las fichas técnicas que publicamos en este listado incluyen casi todos los carteles, en diferentes medios, que se recopilaron y analizaron como parte del proceso de investigación para la exhibición *La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico*. Una parte de éstos integra la muestra expuesta en el Museo de las Américas (octubre 2008 a enero de 2009). No incluimos en este listado ni los documentos ni los objetos de arte popular que también formaron parte de la exhibición. En el trabajo de componer las fichas trabajaron Adriana Alonso, Margarita Fernández Zavala, Alida Millán Ferrer y Norma Valle Ferrer. La fotografía es de Félix Cordero. Pensamos que las fichas con las fotos conforman un acervo histórico del arte feminista de Puerto Rico que podrá utilizarse como instrumento de estudio en investigaciones futuras. --NVF

Título: *La mujer en los medios de comunicación* ■
 Artista: Consuelo Gotay
 Fecha: 1980
 Dimensiones: 20" x 26"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Conferencia sobre la mujer en los medios
 Organización: Comisión para los Asuntos
 de la Mujer
 Colección: Idsa Alegría



Título: *Mujer: Defiéndete* ■
 Artista: Lyzette Rosado
 Fecha: 1980 c.
 Dimensiones: 23 3/4" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña de prevención
 Organización: Centro de Ayuda a Víctimas de Violación
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Hacia el futuro organizadas* ■
 Artista: Emelí Vando
 Fecha: 1982
 Dimensiones: 16" x 11"
 Medio: Cartel offset
 Evento: Asamblea Constituyente de la Organización
 Puertorriqueña de la Mujer Trabajadora (OPMT)
 Organización: Organización Puertorriqueña de la Mujer
 Trabajadora
 Colección: Josefina Pantoja



Título: *Marcha no más violencia contra la mujer* ■
 Artista: No disponible
 Fecha: 1983
 Dimensiones: 21" x 14"
 Medio: Cartel offset
 Evento: Marcha desde el canódromo del Sixto Escobar
 hasta el Capitolio
 Organización: Centro de Ayuda a Víctimas de Violación
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *La Operación*
 Artista: Joaquín Mercado
 Fecha: 1983
 Dimensiones: 21" 1/2' x 14"
 Medio: Cartel en offset
 Evento: Presentación del documental *La Operación*
 en ocasión del Día Internacional de la Mujer
 Organización: Organización Puertorriqueña de la
 Mujer Trabajadora, Comisión de Trabajo Intersindical
 Colección: Alice Colón



Título: *Mujeres Artistas*
 Artista: Lyzette Rosado
 Fecha: 1984
 Dimensiones: 26" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Exposición y venta en la Alcaldía de San Juan
 Organización: Mujeres Artistas de Puerto Rico,
 co-auspiciado por GRAF y Feministas en Marcha
 Colección: Margarita Fernández Zavala



Título: *La participación de las mujeres en la historia de Puerto Rico: Las primeras décadas del siglo veinte*
 Artista: Rafael Rivera Rosa
 Fecha: 1986
 Dimensiones: 26" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Conferencia
 Organización: Fundación Puertorriqueña para las Humanidades, CERES-CIS
 Colección: Alice Colón



Título: *Semana de la Mujer*
 Artista: Rafael Rivera Rosa
 Fecha: 1986
 Dimensiones: 26" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Mujer
 Organización: UPR, Río Piedras
 Colección: Alice Colón



Título: *Semana de la Mujer* ■
 Artista: Isabel Bernal
 Fecha: 1986
 Dimensiones: 26" x 19"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: Comisión para Asuntos de la Mujer
 Colección: Idsa Alegría



Título: *Homenaje a Nilita Vientós Gastón* ■
 Artista: Margarita Fernández Zavala
 Caligrafía: Jesús González
 Fecha: 1986
 Dimensiones: 34 1/2" x 19 1/2"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Lengua
 Organización: Departamento de Estudios Hispánicos, RUM
 Colección: Margarita Fernández Zavala



Título: *2da. Entrega anual de los premios Cerdos de Oro* ■
 Artista: n/d
 Fecha: 1986
 Dimensiones: 18" x 12"
 Medio: Cartel offset
 Evento: Entrega de los Cerdos de Oro
 Organización: Feministas en Marcha
 Colección: Ana Irma Rivera Lassén



Título: *Semana de la Mujer* ■
 Artista: Margarita Fernández Zavala
 Fecha: 1987
 Dimensiones: 25" x 18"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Mujer
 Organización: Comisión para los Asuntos de la Mujer
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Semana de la Mujer* ■
 Artista: Ángel Vega
 Fecha: 1987
 Dimensiones: 25" x 19"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Mujer
 Organización: Colegio Universitario de Humacao
 Colección: Alice Colón



Título: *Semana de la Mujer* ■
 Artista: Myrna Arocho
 Fecha: 1987
 Dimensiones: 25" x 22"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Mujer
 Organización: Proyecto de Estudios de las Mujeres
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Los cerdos en serio* ■
 Artista: n/d
 Fecha: 1987
 Dimensiones: 18" x 24"
 Medio: Cartel offset
 Evento: 3ra. Entrega de los cerdos de Oro
 Organización: Feministas en Marcha
 Colección: Ana Irma Rivera Lassén



Título: *Semana de la Mujer* ■
 Artista: Yolanda Pastrana
 Fecha: 1988
 Dimensiones: 23" x 15"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Mujer y 85 Aniversario de la Universidad de Puerto Rico
 Organización: CERES, Centro Investigaciones Sociales
 Colección: Alice Colón



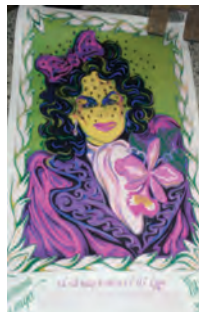
Título: *Mujer Trabajadora* ■
 Artista: Tere Suárez
 Fecha: 1988
 Dimensiones: 28" 1/2' x 18" 1/2'
 Medio: Cartel serigráfico (194/198)
 Evento: Semana de la Mujer
 Organización: Comisión para
 Asuntos de la Mujer
 Colección: Margarita Fernández Zavala



Título: *Mujer, hombre y desarrollo* ■
 Artista: Consuelo Gotay
 Fecha: 1988
 Dimensiones: 26" x 13"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Conferencia y seminario
 Organización: Proyecto de Estudios de las Mujeres
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Semana de la Mujer* ■
 Artista: Antonio Martorell
 Fecha: 1988
 Dimensiones: 25" x 18 1/2"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Celebración Día Internacional de la Mujer
 Organización: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR Cayey
 Colección: Ana Raquel Collazo



Título: *3ra Conferencia Regional de la Mujer: Mujer de Edad Avanzada* ■
 Artista: Lyzette Rosado
 Fecha: 1989
 Dimensiones: 30" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: 3ra Conferencia Regional de la Mujer: Mujer de Edad Avanzada
 Organización: Comisión para Asuntos de la Mujer, Oficina del Gobernador
 Colección: Margarita Fernández Zavala



Título: *Isabel Larguía: La imagen de la mujer en los medios de comunicación masiva* ■
 Artista: Rafael Rivera Rosa
 Fecha: 1990
 Dimensiones: 26" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: CERES
 Colección: Alice Colón



Título: *Mujeres en el Caribe: producción movimientos sociales ante la guerra y la paz*
 Artista: Yolanda Pastrana Fuentes
 Fecha: 1991
 Dimensiones: 24" 1/2' x 17"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: UPR en Río Piedras, UPR en Humacao y Sagrado Corazón
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres



Título: *Encuentro Nacional: Mujer, trabajo y familia*
 Artista: Celia Marina Romano
 Fecha: 1991
 Dimensiones: 24" x 19"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Encuentro Nacional de la Mujer
 Organización: Comisión para Asuntos de la Mujer
 Colección: Alice Colón



Título: *La mujer y la salud en el trabajo*
 Artista: Celia Marina Romano
 Fecha: 1991
 Dimensiones: 17" x 11"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Conferencia de la mujer y la salud
 Organización: Concilio General de Trabajadores y la Organización Puertorriqueña de la Mujer Trabajadora
 Colección: Alice Colón



Título: *"La instrucción es la madre de la libertad", Luisa Capetillo*
 Artista: Antonio Martorell
 Fecha: marzo, 1991
 Dimensiones: 33" x 17"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Inauguración de la Sala Luisa Capetillo, en Cayey
 Organización: Proyecto Estudios de las Mujeres
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Viva la vida, vivámosla juntas* ■
 Artista: D. García
 Fecha: 1992
 Dimensiones: 20" x 13" '
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer.
 Dedicada a Margaret Wachinger Figueroa
 Organización: Organización Puertorriqueña
 de la Mujer Trabajadora
 Colección: Josefina Pantoja



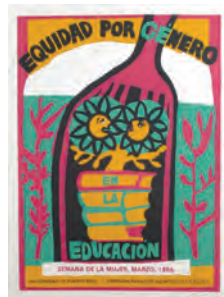
Título: *¿Qué tienen en común Isabel la Católica, Sor Juana Inés de la Cruz, Amelia Peléez y mi abuelita?* ■
 Artista: Nora L. Rodríguez Vallés
 Fecha: 1992
 Dimensiones: 30" x 22"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: III Congreso La Creación Femenina en el Mundo Hispánico
 Organización: Universidad de Puerto Rico, Comisión Puertorriqueña para la celebración del V Centenario
 Colección: Margarita Fernández Zavala



Título: *Voces femeninas del Caribe nuestro* ■
 Artista: D. García
 Fecha: 1993
 Dimensiones: 26" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Concierto en la Semana de la Mujer
 Organización: UPR en Río Piedras, Organización Puertorriqueña de la Mujer Trabajadora, Rompeolas
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



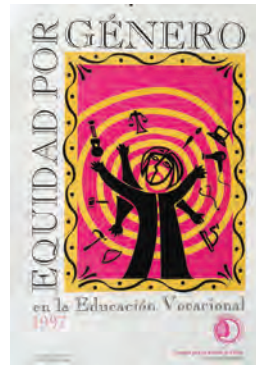
Título: *Equidad por género en la educación* ■
 Artista: Nora L. Rodríguez Vallés
 Fecha: 1995
 Dimensiones: 26" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Mujer
 Organización: Comisión para Asuntos de la Mujer y la Universidad de Puerto Rico
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Segundo día internacional de mujeres negras*
 Artista: Doris Grisel
 Fecha: 1995
 Medio: Giclée de un diseño a plumón
 Dimensiones: 18" x 12"
 Evento: Encuentro de mujeres negras
 Organización: Unión Puertorriqueña de Mujeres Negras
 Colección: Marilú Franco



Título: *Equidad por género en la educación vocacional*
 Artista: n/d
 Fecha: 1997
 Dimensiones: 23" x 17"1/2"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña de promoción
 Organización: Comisión para Asuntos de la Mujer
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Yo soy*
 Artista: Celia Marina Romano
 Fecha: 1997
 Dimensiones: 35" x 15"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: 15 Aniversario de la Organización Puertorriqueña de la Mujer Trabajadora
 Organización: Organización Puertorriqueña de la Mujer Trabajadora
 Colección: Josefina Pantoja



Título: *Mujer y trabajo expectativas ante la acción afirmativa*
 Artista: n/d
 Fecha: 1998
 Dimensiones: 23" x 17"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Semana de la Mujer Trabajadora
 Organización: Comisión de Asuntos de la Mujer
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Trovas para Julia* ■
 Artista: Dennis Mario Rivera
 Fecha: 1998
 Dimensiones: 18" x 24"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Apertura del Centro Mujer y Nueva
 Familia en Barranquitas
 Organización: Casa Pensamiento Mujer,
 Barranquitas
 Colección: Casa Pensamiento Mujer



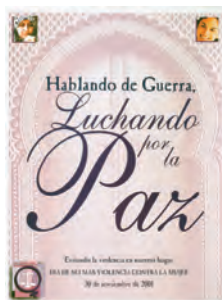
Título: *Exposición Filatélica/Día Internacional de la Mujer Trabajadora* ■
 Artista: Ernesto Álvarez
 Fecha: 1999
 Dimensiones: 26 1/2" x 20 1/2"
 Medio: Cartel offset
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: Hermandad de Empleados Exentos No Docentes
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Punto final a la violencia doméstica* ■
 Artista: Lizette Lugo
 Fecha: 2000
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña de prevención
 Organización: Casa Protegida Julia de Burgos
 Colección: Josefina Pantoja



Título: *Luchando por la paz* ■
 Artista: n/d
 Fecha: 2001
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día no más violencia contra la mujer
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *3er Coloquio Nacional sobre las mujeres*
 Mapa para la fiesta en un nuevo siglo:
 mujeres feminismos y géneros
 Artista: Myrna Arocho
 Fecha: 2001
 Dimensiones: 25 1/2" x 19 1/2"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Coloquio sobre las mujeres
 Organización: Pro Mujeres, UPR Cayey
 Colección: Oficina de la Procuradora de la Mujer



Título: *Violencia Sexual*
 Artista: Marangely Ortiz Campos
 Fecha: 2001
 Dimensiones: 17" x 11"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña conmemorativa Día Internacional
 No más Violencia Contra las Mujeres
 Organización: Coordinadora Paz para la Mujer
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Hacia la Autosuficiencia de las Mujeres*
 Artista: n/d
 Fecha: 2002
 Dimensiones: 11" X 5"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Primer Congreso Antonia Pantojas
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *La mujer rural, Retos y Vivencias*
 Artista: Jesús Cardona
 Fecha: 2002
 Dimensiones: 28" x 20"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Conmemoración día de la mujer rural
 Organización: Departamento de Agricultura
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



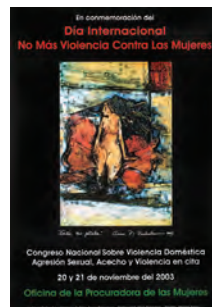
Título: *Mujeres, Familias y Trabajos* ■
 Artista: Consuelo Gotay
 Fecha: 2002
 Dimensiones: 25 1/2" x 19 1/2"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer Trabajadora
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Primer Congreso Regional Consultivo* ■
 Artista: Wichie Torres
 Fecha: 2002
 Dimensiones: 23" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Primer Congreso Regional Consultivo
 Organización: Comisión de Asuntos de la Mujer
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Congreso Nacional sobre Violencia Doméstica, Asecho y Violencia en Cita* ■
 Artista: Ana Nicholson Diseño: Marlon Torres
 Fecha: 2003
 Dimensiones: 26" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día internacional no más violencia contra las mujeres
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Celebraciones* ■
 Artista: Lizette Lugo
 Fecha: 2003
 Dimensiones: 26" x 18"
 Medio: Cartel serigráfico
 Organización: Procuraduría de las Mujeres e Instituto de Cultura Puertorriqueña
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Tu acción te dará protección* ■
 Artista: n/d
 Fecha: 2003
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña educativa
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Un golpe no es un beso* ■
 Artista: n/d
 Fecha: 2003
 Dimensiones: 25" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña sobre violencia en la relación de parejas jóvenes
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *5ta. Jornada de Afirmación Caribeña y en red... o género e identidades caribeñas* ■
 Artista: Myrna Arocho
 Fecha: 2003
 Dimensiones: 20" x 13"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Jornada de estudios
 Organización: Proyecto Estudios de las Mujeres, Proyecto Atlantea
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR Cayey



Título: *Medios de Comunicación y violencia contra la mujer* ■
 Artista: Anaida Hernández
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 20" x 27" 1/2'
 Medio: Cartel serigráfico, parte de la instalación *Hasta que la muerte los separe*
 Evento: Día Internacional no más violencia contra las mujeres
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Amarres en el trabajo de las mujeres: hogar y empleo*
 Artista: Ada Rosa Rivera de la xilografía,
 diseño: Yolanda Velásquez
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 25" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional de la Mujer,
 campaña arte por la paz y la igualdad
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Equidad por género*
 Artista: Migdalia Umpierre
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña por la igualdad de género
 Serie: Campaña Arte por la paz y la igualdad
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Embarazo en adolescentes*
 Artista: Lissette Cruz
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 24" x 16" 1/2'
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña de prevención del embarazo en adolescentes
 Serie: Campaña Arte por la paz y la igualdad
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



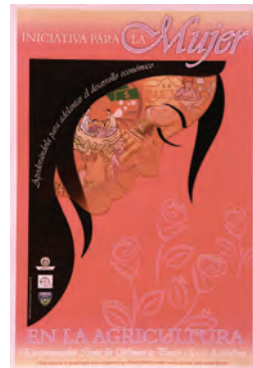
Título: *Paternidad responsable*
 Artista: Martín García
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 25" x 17" 1/2'
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña de crianza compartida
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Sin los derechos de las mujeres, no hay derechos humanos* ■
 Artista: Luis Raúl Batista
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional de la Mujer Trabajadora
 Organización: HEEND
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayery



Título: *Iniciativa para la mujer en la agricultura* ■
 Artista: Ivette Fuentes
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 19" x 13"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Conferencia para las mujeres en la agricultura
 Organización: Entrepreneurship Center for Women in Puerto Rico's Agriculture
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayery



Título: *No mas violencia contra la mujer* ■
 Artista: Jason López
 Fecha: 2005
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional de la Mujer Trabajadora
 Organización: HEEND
 Colección: Proyecto Estudios de las Mujeres, UPR Cayery



Título: *Iguales en Todo* ■
 Artista: Arturo Yépez
 Fecha: 2005
 Dimensiones: 22" X 17"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional no más violencia contra las mujeres
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Iguales en todo* ■
 Artista: Zynthia Vázquez
 Fecha: 2005
 Dimensiones: 18" x 12"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Mujer con Paños, Mujer con Sueños*
Trabajadoras de la Comunidad combatiendo la pobreza ■
 Artista: Zynthia Vázquez
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 25" 1/2' x 19" 1/2'
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Serie: Campaña Arte por la paz y la igualdad
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Octavo encuentro de talladoras de santos* ■
 Artista: Foto de Garvin Sierra, de talla de Norma Vega
 Fecha: 2005
 Dimensiones: 17" x 11"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Encuentro de Talladoras de Santos
 Organización: Instituto de Cultura Puertorriqueña
 Colección: Norma Valle Ferrer



Título: *Respuesta comunitaria a la violencia* ■
 Artista: Zynthia Vázquez
 Fecha: 2006
 Dimensiones: 25" x 19"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Proyecto rural de respuesta comunitaria a la violencia
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Contra Viento y Marea*
 Artista: Emelí Vando
 Fecha: 2006
 Dimensiones: 18" x 12"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Congreso para Madres de Niños con Impedimentos
 Organización: n/d
 Colección: Josefina Pantoja



Título: *La participación de la mujer en la historia de Puerto Rico*
 Artista: Mrinali Álvarez Astacio
 Fecha: 2006
 Dimensiones: 17"1/2' x 23"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Cursos de educación continua
 Organización: Programa Estudios Sociales del Departamento de Educación y DECEP, UPR Río Piedras
 Colección: Josefina Pantoja



Título: *Mujeres de Vieques, tres años después*
 Artista: Wilma Guzmán
 Fecha: 2006
 Dimensiones: 17" x 11"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Jornada con mujeres de Vieques
 Organización: Proyecto Estudios de las Mujeres
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Frontera Espiritual, tres mujeres, tres artistas*
 Artista: Wilma Guzmán
 Fecha: 2006
 Dimensiones: 17" x 11"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Exposición de tres mujeres artistas
 Organización: Proyecto Estudios de las Mujeres
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *La mujer en la participación política* ■
 Artista: Bernat Tort/Rigel Lugo
 Fecha: 2007
 Dimensiones: 30" 1/4' x 13"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Juntos somos más fuertes, luchamos para vencer* ■
 Artista: Carlos Llovet
 Fecha: 2007
 Dimensiones: 21 1/2" x 17"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional de la Mujer Trabajadora
 Organización: Hermandad Empleados Exentos No Docentes
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Sobrevivir, resistir, erradicar la violencia es nuestra meta* ■
 Artista: Sheila Dávila
 Fecha: 2007
 Dimensiones: 17" x 10"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día No más Violencia contra la mujer
 Organización: Proyecto de Estudios de las Mujeres
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Salud de las mujeres: Alianza, retos y oportunidades* ■
 Artista: n/d
 Fecha: 2007
 Dimensiones: 20" x 16"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Primera conferencia Centro Mujer y Salud
 Organización: Centro Mujer y Salud, Ciencias Médicas, Río Piedras
 Colección: Centro Mujer y Salud



Título: *Basta ya no hay excusa para la violencia doméstica*
 Artista: n/d
 Fecha: n/d
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña contra la violencia doméstica
 Organización: Comisión para Asuntos de la Mujer,
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



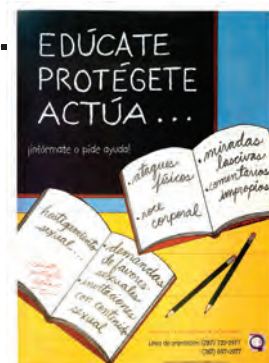
Título: *El aseo es ilegal... protege tu vida y tu seguridad*
 Artista: Zinthia Vázquez
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 24" x 18"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña contra el hostigamiento sexual
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *La doble jornada*
 Artista: Yolanda Velázquez
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 18" 1/2' x 25"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña contra la doble jornada
 Serie: Campaña Arte por la paz y la igualdad
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



Título: *Edúcate, protégete, actúa...*
 Artista:
 Fecha: 2004
 Dimensiones: 25" x 19"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña contra el hostigamiento sexual
 Organización: Procuraduría de las Mujeres
 Colección: Oficina de la Procuradora de las Mujeres



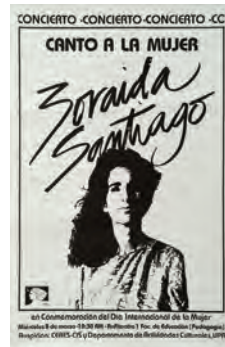
- Título: *8 de marzo* ■
 Artista: María Dolores Fernós
 Fecha: 1980
 Dimensiones: 19" x 12" 1/2'
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Día Internacional de la Mujer
 Organización: Unión Independiente de Empleados de Servicios Legales de Puerto Rico
 Colección: Josefina Pantoja



- Título: *Iguales derechos para los dos sexos equidad* ■
 Artista: David Claudio, diseño Nereidín Feliciano
 Fecha: n/d
 Dimensiones: 16" 1/2' x 10" 1/2'
 Medio: Cartel
 Evento: Proyecto Modelo Equidad en la Escuela Francisco Matías Lugo
 Organización: Comisión para Asuntos de la Mujer y Facultad de Educación, UPR, Río Piedras
 Colección: Alice Colon



- Título: *Canto a la Mujer. Zoraida Santiago* ■
 Artista: Yolanda Pastrana
 Fecha: n/d
 Dimensiones: 20" x 13"
 Medio: Cartel offset
 Evento: Concierto en saludo al Día Internacional de la Mujer
 Organización: CERES-CIS, Departamento Actividades Culturales de la UPR
 Colección: Alice Colón



- Título: *Día Internacional de la Mujer* ■
 Artista: Yolanda Pastrana
 Fecha: 1990 c
 Dimensiones: 23" x 15"
 Medio: Cartel serigráfico
 Evento: Semana de la Mujer
 Organización: CERES-CIS
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Identificación y manejo de Situaciones de Agresión Sexual* ■
 Artista: n/d
 Fecha: n/d
 Dimensiones: 18" x 12"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Proyecto contra la agresión sexual
 Organización: Coordinadora Paz para la Mujer
 Colección: Josefina Pantoja



Título: *"En la vida no hay nada que debas temer, solo cosas que comprender"* Marie Curie ■
 Artista: n/d
 Fecha: n/d
 Dimensiones: 18 1/2" x 11"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña por la salud de las mujeres
 Organización: Programa educativo, Centro Mujer y Salud, UPR Ciencias Médicas
 Colección: Centro Mujer y Salud



Título: *"El futuro es de aquellos que creen en la belleza de sus sueños"*, Eleanor Roosevelt ■
 Artista: n/d
 Fecha: n/d
 Dimensiones: 18 1/2" x 11"
 Medio: Cartel digital
 Evento: Campaña por la salud de las mujeres
 Organización: Programa educativo, Centro Mujer y Salud, UPR Ciencias Médicas
 Colección: Centro Mujer y Salud



Título: *Día Internacional de acción por la salud de la mujer* ■
 Artista: RMIX
 Fecha: 2008
 Dimensiones: n/d
 Medio: Cartel digital
 Evento: Día Internacional de la Salud de la Mujer
 Organización: Corográfico
 Colección: Centro Mujer y Salud



Título: *Hacia los 30 años de Taller Salud*
 Artista: Marín
 Fecha: 2008
 Dimensiones: 40" x 26"
 Medio: Cartel xilográfico
 Evento: Celebración del trigésimo aniversario de Taller Salud
 Organización: Taller Salud, Inc.
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *Ella no te pertenece*
 Artista: 3 semanas
 Fecha: 2008
 Dimensiones: 23 1/2" x 17 1/4 "
 Medio: Cartel en offset
 Evento: Promoción contra la violencia contra las mujeres
 Organización: Coordinadora Paz para la Mujer
 Colección: Proyecto de Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey



Título: *La huella gráfica de los feminismos en Puerto Rico*
 Artista: Nora Rodríguez Vallés
 Fecha: octubre 2008
 Dimensiones: 24" x 16"
 Medio: Glicée
 Evento: Exposición del mismo nombre
 Organización: Proyecto Estudios de las Mujeres
 Colección: Proyecto Estudios de las Mujeres, UPR, Cayey





Elogio de la muñeca: las anatomías fantásticas de Frida Kahlo

Por Lilliana Ramos Collado

Resumen

La interpretación biografista predominante de la obra de Frida Kahlo ha obstaculizado lecturas temáticas, estéticas, teóricas. El ensayo interpela la representación del cuerpo de "Frida" y propone que la artista construye sus "autorretratos" mediante el motivo de la muñeca como instrumento hermenéutico que suscita anatomías fantásticas alegóricas que fraguan una iconografía del dolor. Se recurre a la interpretación de varias de las obras de Kahlo, en especial, *Allí cuelga mi vestido*, *Las dos Fridas*, *Memoria o el Corazón*, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* y *Yo y mi muñeca*.

Palabras clave: Frida Kahlo, Walter Benjamin, muñeca, cuerpo, espacio pictórico, erotismo, anatomía, cuerpo extraño, desnudo, autorretrato, autobiografía, alegoría

Abstract

The biographical interpretation of the works of Frida Kahlo has thwarted thematic, aesthetic and theoretical readings. The essay addresses the representation of "Frida's" body and proposes that the artist constructs her "selfportraits" with the leitmotif of the doll as hermeneutic instrument to create allegorical fantastic anatomies that spawn an iconography of pain. This proposal is based on the interpretation of several paintings, especially the one titled: *My dress hangs over there*, *The Two Fridas*, *Memory or the Heart*, *Selfportrait between México and the United States*, and *Me and My Doll*.

Key words: Frida Kahlo, Walter Benjamin, doll, body, pictorial space, eroticism, anatomy, strange body, nude, self portrait, autobiography, allegory

"Pues el ídolo del amor perseguido hasta la muerte constituye una meta para el amor, y este hecho confiere inagotable magnetismo al pelele rígido o desarticulado cuya mirada no es indiferente, sino vidriosa."

—Walter Benjamin, *Alabanza de la muñeca*

"Las muñecas necesitan el suelo tan solo para rozarlo, como los genios del aire, para que los miembros, mediante un refrenamiento instantáneo, retomen su impulso. Nosotros lo necesitamos para reposar sobre él, para descansar tras los esfuerzos de la danza."

—Heinrich von Kleist, *Acerca del teatro de marionetas*

Por supuesto que me he copiado de Walter Benjamin. Su oscura irritación ante el libro desabrido de Max von Boehm sobre las muñecas y los títeres da cuenta plena de su amor por estos personajes cuya fantasmática naturaleza nos sirve para desplazar hasta el infinito un Eros que rehúye todo asidero con "la cosa". Me refiero a ese Eros "desollado" que, según Benjamin, "vuelve revoloteando al cuerpo de la muñeca"¹. Porque la muñeca es dócil ante el embate hermenéutico del apasionado coleccionista de

¹ En su ensayo "Alabanza de la muñeca. Comentarios críticos a *Puppen und Puppenspiele* [Muñecas y títeres] de Max von Boehn", *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1974), 105-111, Walter Benjamin ataca con cierta perplejidad el libro de Boehm porque la fría erudición de éste escamotea el gesto erótico que ciertamente delata su obsesiva erudición. Al igual que lo hará más tarde Jean Baudrillard en su indagación sobre el coleccionismo en *Système des objets* (ver *infra*), Benjamin propone que se trata de un Eros que el coleccionismo no puede satisfacer con su afán de cantidad. La cantidad de muñecas coleccionadas no puede restituirle, al coleccionista deseoso, el cuerpo de la muñeca originaria. Por eso advierte Benjamin: "El Eros que, desollado, vuelve revoloteando al cuerpo de la muñeca, es el mismo que alguna vez se desprendió de ella, bajo las cálidas manos infantiles, por lo cual aún el más maniático coleccionista y aficionado se halla más cerca del niño que el cándido pedagogo que obra por empatía. Porque el niño y el coleccionista, y hasta el niño y el fetichista, pisan el mismo terreno, si bien, por cierto, ascienden por diferentes lados el escarpado e infructuoso macizo de la experiencia sexual," (p. 107).

cuerpos posibles, *aunque* la muñeca es el enigma que no entrega otra cosa que su apariencia, que su vestido, que su piel. Coleccionar muñecas —esos oscuros objetos de una pasión, al decir de Jean Baudrillard²— propone, precisamente, ese nervioso desplazamiento del amante por las superficies que se erizan ante la demanda del deseo, superficies permutativas, en tanto la muñeca es percha de donde colgar aquellos trajes, aquellas investiduras identitarias, que abocetan lo que se dice que la mujer quiere y lo que se dice la mujer es.

Nada, pues, más atractivo para nosotros—ávidos espectadores del arte, afanosos coleccionistas, memoriosos amantes de la imagen— que las obras que juegan con los cambios o desnudamientos de la piel, del traje, de la identidad. Nos proveen un atractivo doble: el mero ser imágenes, y el ser también representaciones de la imagen como si ésta fuera “mi señora la Cebolla”, como si la imagen sobre el lienzo fuera la primera de una sucesión de pieles cuya sucesiva desgarradura nos permitiera atisbar lo que Jacques Derrida llama “el yo exfoliado”³. Pintar muñecas—lo que me interesa explorar en este ensayo—es uno de estos casos de inestabilidad y desplazamiento

² “Admettons que nos objets quotidiens sont en effet les objets d’une passion, celle de la propriété privée, dont l’investissement affectif ne le cède en rien à celui des passions humaines, une passion quotidienne qui souvent l’emporte sur toutes les autres, qui parfois règne seule en l’absence des autres. Passion tempérée, diffuse, régulatrice, dont nous mesurons mal le rôle fondamental dans l’équilibre vital du sujet et du groupe, dans la décision même de vivre. Les objets dans ce sens sont, en dehors de la pratique que nous en avons, à un moment donné, autre chose de profondément relatif au sujet, non seulement un corps matériel qui résiste, mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens, une propriété, une passion.” Jean Baudrillard, *Système des objets*. (Paris: Gallimard, 1968), 120.

³ Recuerdo aquí el poemita infantil, *Mi señora la Cebolla*, cuyos “trajes a montón” insinúan que bajo el último traje (la última piel) no hay *nada*. Estamos ante el tópico del “meollo y la corteza”: lo íntimo siempre nos ofrece una nueva superficie que oculta un nuevo núcleo, que tiene otra superficie que oculta un nuevo núcleo, que tiene otra superficie que... y así sucesivamente. En fin, el juego de las investiduras apunta al desplazamiento infinito del meollo, de la “cosa”. Jacques Derrida. “Yo—el psicoanálisis” en *Suplemento Núm. 13: Jacques Derrida. Desconstrucción: textos y documentación*. Trad. Cristina de Peretti. (Madrid: Anthropos, 1989), 41.



Ilustración núm. 1. Frida Kahlo, *Yo y mi muñeca* (*Autorretrato sentada en la cama*) (1937).

semántico que potencian reflexiones profundas sobre cuestiones de identidad. Me pregunto: al trabajar la imagen de la muñeca, ¿pinta el artista *su* cambio de piel como manera autobiográfica de revelarse en pintura, de sacar a la luz su amor *propio* (su amor *de sí*)? ¿O pinta *el* cambio de piel como trampa hermenéutica, como indagación en los modos de ser y de hacer la ficción de la identidad en el arte?

Guiada por estas preguntas deseo, entonces, problematizar la idea de “Frida Kahlo, la muñeca”. Me inspira una obra de esta artista, titulada *Yo y mi muñeca (Autorretrato sentada en la cama)* (1937) (Ilustración núm. 1) donde aparece “Frida” sentada sobre un rústico camastro de mimbre que comparte con una muñeca desnuda, de rollizas carnes infantiles y mejillas encendidas, cuyo distintivo mayor son las abultadas cejas que suelen ser el identificador icónico de la *persona* pictórica de Frida Kahlo. En este óleo, “Yo” (“Frida”) aparece vestida con una falda larga y amplia que oculta totalmente su anatomía, con las manos cruzadas sobre el vientre, cerrados el cuerpo y el rostro con un aire circunspecto. La bebita artificial, desnuda, tiene las piernas abiertas y los brazos separados: nos deja ver su cuerpo protagonizado, en este caso, por un pubis muy visible y un vientre regordete. Propongo que este dúo que constituyen “Yo” y “mi muñeca” da pie a mi indagación—quizás un poco delirante y ciertamente fragmentaria, por lo que pido paciencia a mi –lector o lectora–del gesto pictórico de Frida Kahlo en su variopinto inventario de “autorretratos”.

0. ELOGIO DE LA MUÑECA

Miro las obras de Frida Kahlo. Abundan entre ellas las imágenes de mujeres rotas, despedazadas. De mujeres vestidas, desvestidas, travestidas. De mujeres en extinción. Quizás sea demasiado fácil leer en estas imágenes cómo una mujer de carne y hueso confiesa el dolor que, ciertamente, sufrió a causa de un accidente catastrófico que la privó de una vida placentera. Quizás esta lectura literal, autobiográfica, de la obra de Frida como experiencia vivida, como testimonio—es decir, de las lágrimas de dolor como lágrimas de dolor, de las gotas de sangre como gotas de sangre, y de otros tantos detalles pictóricos como prueba del autorretratismo de Kahlo—, sea precisamente lo que nos hace tropezar en el umbral de la inteligibilidad de estas imágenes en tanto *obras de arte*. Quizás la demanda por el saber acerca de la persona de Frida traicione a

la demanda del saber acerca del cómo y el qué del arte de Frida. Presumir un autorretratismo literalmente autobiográfico de estas imágenes no hace más que escamotear la posibilidad real de que las pinceladas desde las cuales se levanta la propuesta semántica de este *corpus* pictórico configuren una teoría deliberada del arte y de la representación. Creo que interpretar estas representaciones pictóricas de "Frida" como imágenes de "muñecas de sí" puede ayudarnos a mediar entre el arte de Frida Kahlo y sus referencias autobiográficas. Pero, para llegar al *cuero* de "Frida, la muñeca", quizás sea necesario recorrer primero el accidentado itinerario del *corpus* del cuerpo.

Pensar en el *corpus* cultural del cuerpo requiere plantear el surgimiento de un cuerpo discursivo aquejado por un gran escepticismo ante su propia existencia material y por un profundo desasosiego ante su propia sexualidad como signo inequívoco de la "vida privada" del cuerpo. Este cuerpo cartesiano⁴, escamoteado de sí mismo, vive de espaldas a la propia conciencia de sí, a la actividad propia del pensamiento —*cogito* incorpóreo o, más bien, descorporeizado— de modo que, entre el pensamiento y el cuerpo, existe una enorme brecha que se traviste de la brecha entre lo público y lo privado, entre lo *público* y lo *púbico*. Al margen de sí como cuerpo, el sujeto privado que vive de la corroboración de su capacidad de pensar y de decidir si es o no es engañado (por los sentidos, por el sueño o la locura, por un genio maligno...), existe aislado también de los otros que se constituyen en colectivo social. Y no se trata solamente de espacio privado, sino de una brecha que hiper caracteriza otras distinciones o separaciones: mente/cuerpo sirven de pauta a oposiciones tales como objeto/conocimiento,

⁴ Ver, en general, las primeras dos "meditaciones" de René Descartes, *Discurso del Método y Meditaciones metafísicas* (Madrid: Tecnos, 2002), 147-164. Ver, sobre el asunto del cuerpo y del estatuto filosófico de la mujer, Susan Bordo, "The Cartesian Masculinization of Thought and the Seventeenth-Century Flight from the Feminine" en *The Flight of Objectivity. Essays on Cartesianism & Culture* (New York: State University of New York Press, 1987), 97-118. Además, Erica Harth, "Cartesian Women" en Susan Bordo, ed., *Feminist Interpretations of René Descartes* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999), 213-231.

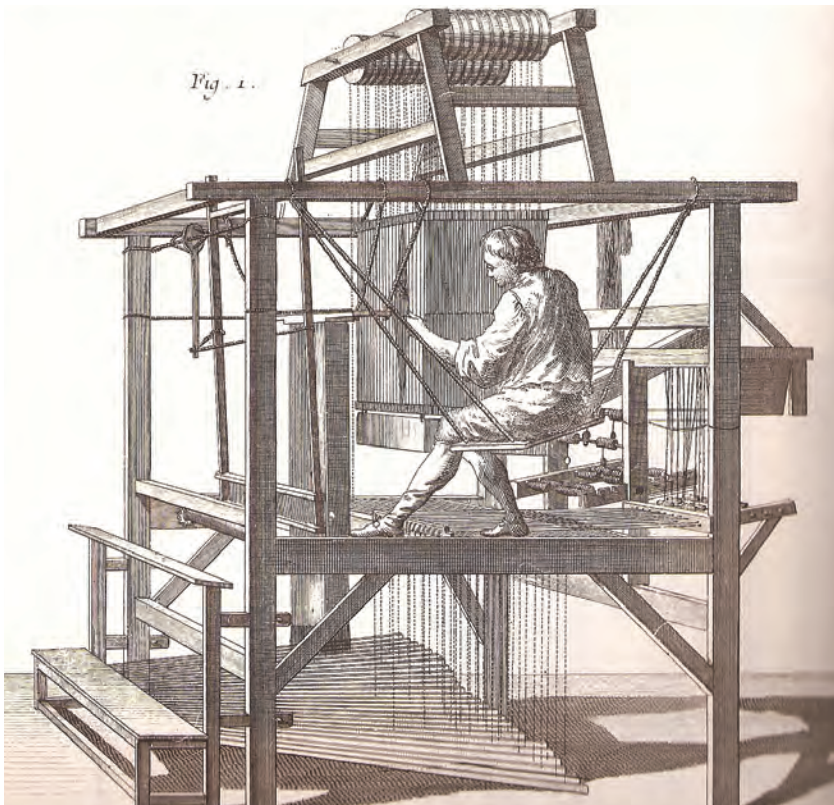


Ilustración núm. 2. *Telar*, *L'Encyclopedie* (1754-1783).

lenguaje/referente, deseo/responsabilidad. Dividido de sí mismo y de lo social, este sujeto no puede agenciarse el mundo y deviene presa de una radical sujeción, que hace que el cuerpo regrese a la palestra pública con gran dificultad a reclamar su fuero de "cosa" y se descubra desvanecido, reemplazado, arrojado (como quien dice) fuera de sí como cuerpo.

En la modernidad, el cuerpo se manifiesta como "carne", desecho, *caput mortuum*, pero también como ocasión de rehabilitación de sí para constituirse como cuerpo laborioso, productor y, por lo tanto, rentable. El cuerpo entonces regresa al escenario como *corpus* de conocimiento en vías de lograr la perfectibilidad que proponían los enciclopedistas: en las múltiples planchas ilustradas de *La Enciclopedia*, se muestran las manos laboriosas y expertas de trabajadores (Ilustración núm. 2) amasando el pan, tejiendo tapices,

fundiendo cristal, construyendo barcos... o siendo anatomizadas como tantas otras maquinarias son anatomizadas en esta magna obra dieciochesca para mostrar su ingenioso mecanismo.⁵ Como nos dice Francis Barker, “escondido dentro del primer cuerpo, se encuentra el cuerpo diagramático, fibroso, estructurado y organizado, de la investigación”.⁶ La “investigación”—precisamente porque se funda en la duda y en la pregunta—atenta de nuevo contra la afirmación de la autenticidad del cuerpo, y este problema desemboca en la idea del cuerpo genérico, del muñeco humanoide creado por la ciencia para conducir sus trabajos investigativos. Será el *cuerpo normativo*—es decir, la maqueta o el modelo del cuerpo—el que reciba y el que intente contestar nuestras preguntas acerca del “cuerpo”. Es de ahí que surge en la cultura la idea de una *persona* (“máscara”, en latín) artificial, réplica del cuerpo animado⁷, fantasma, interferencia que no veremos como abominación, sino como vehículo de inteligibilidad de ese “cuerpo” hasta ahora desconocido.

Que no nos sorprenda que el propio René Descartes, padre putativo de todas estas especulaciones acerca del no-ser del cuerpo, viajara acompañado de una muñeca que le mantenía vivo el recuerdo de su hija muerta. Esa hija artificial, esa mujer fantasmática que sería interlocutora privilegiada del filósofo en los sucesivos no-lugares de su periplo errático a través de Europa, convertiría en redundancia la experiencia de un cuerpo desplazado por la machacona cadena del significante. Como más tarde la criatura de Mary Shelley en la novela *Frankenstein, o el Prometeo moderno*, la Olimpia de E.T.A. Hoffman en el relato titulado *El hombre de arena*, o los replicantes de Ridley

⁵ Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts et des sciences* (Format Mac CD-ROM) (Paris: Redon, 2000). Ver también Jean-Jacques Rousseau, *Discurso acerca del origen de la desigualdad entre los hombres* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 98-114.

⁶ Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (Ann Arbor: The U of Michigan State, 1995), v - x.

⁷ Jean-Claude Beaune, “The Classical Age of Automata: An Impressionistic Survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century” en Michael Fehrer, Ramona Naddaff & Nadia Tazi, *Fragments for the History of the Human Body, Part I* (New York: Zone Books, 1990), 430-480.

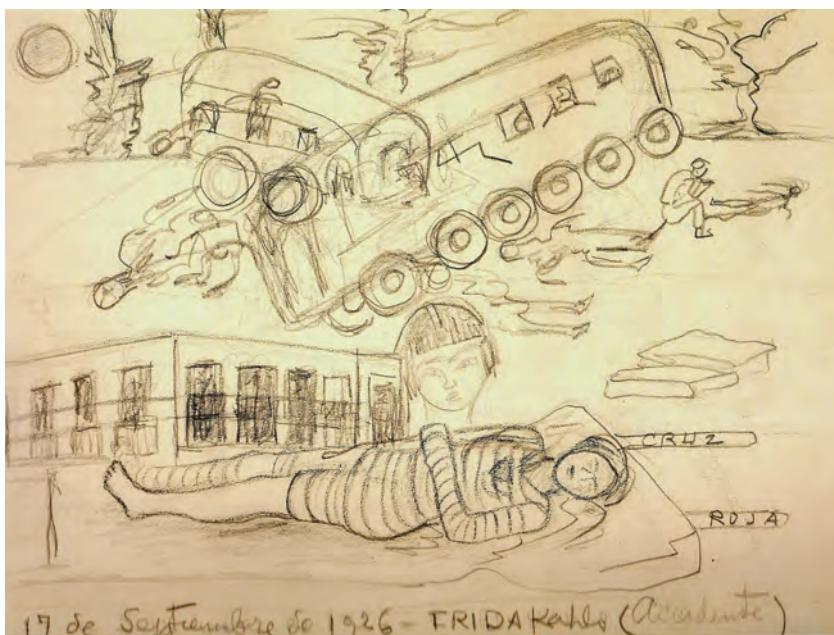


Ilustración núm. 3. Frida Kahlo, *El accidente* (1926).

Scott en el filme *Blade Runner*, ese cuerpo probará ser terrorífico por icónico. De ahí que los cuerpos artificiales operasen y aún operen como fetiches metafísicos y materiales. Las muñecas son... ¡así!

La obra de Frida Kahlo—en especial, sus “autorretratos”—muestra una fascinación iterativa en el cuerpo mecánico, en sus modos de operación. De hecho, en su infinita afirmación del cuerpo desasosegante de la *persona* artificial, en su insistencia en el reto de lo mecánico travestido de cuerpo roto, Frida Kahlo elabora muchos de sus “autorretratos” bajo el signo de la muñeca. En términos vitales, la brecha simbólica que transformó el cuerpo de la mujer Frida en el cuerpo pictórico de la muñeca-marioneta regida por las pulsiones del dolor, fue el famoso accidente de transportación que la pintora sufrió cuando muy joven. Fue allí que Frida rindió su cuerpo (demasiado) humano ante el *corpus* cultural de la muñeca. Desde el momento del accidente (Ilustración núm. 3), fue apareciendo en la obra de Frida la representación de un cuerpo monstruoso que alegorizaba el mecanismo del dolor en un cuerpo que no podía deshacerse de un “cuerpo extraño”: la barandilla de metal que una

vez atravesó su cuerpo juvenil. Esa barandilla—que se desdobra en diversos artefactos que hieren el cuerpo de “Frida” en muchos de sus autorretratos, y que incluso en ocasiones se traviste de aparatos que, aunque pretenden curarla del dolor, terminan produciéndole más dolor—es la que, precisamente, instaura la alegoría del dolor como representación de la disfuncionalidad que pauta y organiza el asunto de la obra y el espacio pictórico mismo. Es esa barandilla—que Frida Kahlo insiste en representar mediante las ciertamente fantásticas anatomías que utiliza para construir y reconstruir la figura protagónica de sus cuadros— la que me tienta a leer estas imágenes como la constante presencia del “cuerpo extraño” que, según Freud, “alimenta sin cesar fenómenos [simbólicos, digo yo] de estímulo y reacción dentro del tejido [también, digo, simbólico] en el que se halla inserto”⁸.

No debe entonces sorprender que esa anatomía fantástica, monstruosa—que, aunque propia, le resulta a Frida escenario propicio para dedicarse al estudio y la investigación pictórica de un cuerpo que se ha vuelto extraño, artificial—sea el objeto que Frida Kahlo, la pintora, *ofrezca* a una mirada que ella parece imaginar como ajena: la mirada médica⁹. El “médico” —según lo atestigua, entre otras obras dedicadas a sus médicos, el *Autorretrato con el Dr. Juan Farill* (1951) (Ilustración núm. 4)— parece ser el modelo de espectador anticipado por las imágenes de Frida: lo que la pintora presenta ante esa mirada es el mecanismo humano que sustenta esa sujeción al cuerpo que conocemos como “Frida Kahlo”. Ante esa mirada, “Frida” se abre y exhibe esta abigarrada y extraña “anatomía” simbólicamente invadida por cuerpos extraños: los cuerpos que apuntalan la “escena del dolor”.

Sobre esta “escena de dolor”, se cierne la curiosidad atenta, *exfoliante*, de la pintora ante su propio cuerpo. Exfoliar el cuerpo

⁸ Sigmund Freud, “Inhibición, síntoma y angustia”. *Obras completas XX*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993), 94-95.

⁹ Algunos de los cuadros de Frida expuestos recientemente en el Museo de Ponce están dedicados a o mencionan el nombre de los médicos que trataron a Frida por las consecuencias fisionómicas de su accidente.



Ilustración núm. 4. Frida Kahlo, *Autorretrato con el Dr. Juan Farill* (1951).

como espacio de identidad postula el cuerpo como el lugar de las develaciones del misterio de la disfuncionalidad, de la incompatibilidad entre la apariencia bella y la visceralidad maltrecha. Guiado por la mirada que la propia pintora arroja sobre sí, el espectador atisba la cesura dolorosa entre el organismo y su piel. Así, el afán con el cual Frida Kahlo colecciona para sí esta serie de “Fridas abiertas” no hace más que manifestar un Eros empecinado en desollar secretos para permitirnos vislumbrar, debajo de la piel impenetrable, el enigma del dolor mimetizado en el gesto mismo de volver, una y otra vez, a rasgar la piel. La pintora parece invitarnos, con su insistencia, a mirarla como ella se mira, a asumir su mirada quirúrgica. Parece decirnos: “He aquí mi cuerpo extraño. Míralo: es el *corpus* del dolor”.

1. EL OGRO DE LA MUÑECA

¿Puede expresarse el dolor? se pregunta Ludwig Wittgenstein antes de contestar que “no”¹⁰. Ellen Scarry lo afirma con mayor contundencia: “Aunque la capacidad de experimentar dolor físico es un hecho tan primitivo acerca del ser humano como la capacidad para escuchar, tocar, desear, temer, o apetecer, se diferencia de estos eventos, y de todos los demás eventos corporales y psíquicos, en que no tiene un objeto en el mundo externo,”¹¹ aunque Simone Weil, en su magistral ensayo *L'Iliade ou le poème de la force*, nos insiste en que “La force, c'est ce qui fait de quiconque lui est soumis une chose.”¹² El que se somete a la fuerza, al dolor, a la violencia contra el cuerpo, se cosifica. En este contexto, las muñecas de Frida son esa “cosa” en que ella se ha convertido bajo el signo de la fuerza: la cosa hecha a imagen y semejanza del paciente de la violencia. Por eso, es mi propuesta que, en muchas de las obras de Frida Kahlo, la construcción de la muñeca se fragua como discurso confesional—teniendo en cuenta la necesaria artificiosidad de todo discurso, sobre todo del discurso “confesional”¹³—que visibiliza o le da imagen al “dolor”, de otro modo irrepresentable como objeto en el mundo exterior. Evidentemente, este “discurso confesional” echa mano de la alegoría para crear las *visibilia* o las imágenes que

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (Barcelona: Crítica, 1999).

¹¹ Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World* (Oxford: Oxford U Press, 1985), 161.

¹² “La fuerza convierte en cosa al que somete a ella”. Simone Weil “L'Iliade ou le poème de la force” en James P. Holoka, *The Iliad or the Poem of Force, a Critical Edition* (New York: Peter Lang, 2005), 19.

¹³ Philippe Lejeune habla claramente de un “pacto autobiográfico” entre autor y lector: pacto genérico que se trabaja como una retórica. “The Autobiographical Pact” en *On Autobiography* (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1989), 3-30. Si bien esta retórica, según María Zambrano, se propone como “una salida de sí en huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que se es, la vida tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y que no se acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros mira y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo.” *La confesión: Género literario* (Madrid: Siruela, 2004), 37.



Ilustración núm. 5. Andrea Mantegna, *San Sebastiano* (1459).



Ilustración núm. 6. Frida Kahlo, *La columna rota* (1944).

dan concreción visual a conceptos abstractos o a instancias íntimas (como el dolor según Scarry, según Wittgenstein, según Weil) que resultan irrepresentables mediante un realismo literal. San Sebastián, cruzado su cuerpo por los dardos del martirio y mirando exangüe hacia el cielo, es quizás su emblema más “emblemático”. (Ilustración núm. 5.) La gran diferencia es que “Frida”, esa muñeca, siempre nos mira desde el lienzo directamente a los ojos, nos interpela con su mirada, como en *La columna rota* (1944) (Ilustración núm. 6).

Los llamados “autorretratos” de Kahlo muestran un exagerado interés en el traje o la vestimenta del sujeto representado. El uso de trajes en *desuso* —típicos, coloniales, contruidos como híbridos extraños— subraya la idea de la muñeca vestida, sobre todo en imágenes dobles que acentúan la diferencia que opera el vestido en el talante de la representación, como en *Las dos Fridas* (1939). (Ilustración núm. 7.) Ahora bien, el vestido abigarrado de esta muñeca invita a deshacerlo: anticipa el desnudamiento de la muñeca para quedar abierta a la mirada. Curiosamente, el *striptease* establece, de entrada, el cuerpo de la mujer como un objeto disfrazado. No se busca traer a la luz una profundidad oculta, sino señalar, al eliminar poco a poco una vestimenta incongruente y artificial, la desnudez como vestido natural de la mujer, quien así recupera su estado de carnalidad virginal.¹⁴ Es así que Erwin Panofsky explica la importancia del desnudo como índice de inocencia en la pintura religiosa europea¹⁵. Frida Kahlo—aprovechando el tópico tradicional de la develación del cuerpo de la mujer como prueba de pureza, pero distanciándose irónicamente de este él—presenta un cuerpo exageradamente travestido de otra persona, de otro lugar o de otra época. Así, en vez de subrayar— como dicen algunas lecturas feministas simplonas al estudiar la obra de esta artista—la asunción de una identidad folklórica auténticamente mexicana, convierte a la “Frida” representada en una suerte de artesanía mexicana¹⁶, artificioso constructo mediante el cual los artesanos mexicanos masificaron el encanto

¹⁴ Roland Barthes, “Striptease” en *Mythologies* (New York: Hill & Wang, 1972), 84-85. Igualmente Kenneth Clark en su pluscuamfamoso texto *The Nude: A Study of Ideal Art* (Princeton: Princeton U Press, 1990) insiste en esa idea de la pureza del desnudo femenino.

¹⁵ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Editorial, 1994).

¹⁶ Una de esas artesanías que Néstor García Canclini, en un ensayo ya famoso, atribuyó a las fábricas de Michoacán que dan salida a sus productos a través de tiendas turísticas como el Acapulco Center y la cadena de FONART. Néstor García Canclini, “Del mercado a la boutique: cuando las artesanías emigran” en *Las culturas populares en el capitalismo* (Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1982), 100-122.



Ilustración núm. 7. Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939).

que producían en los turistas las *extravagancias* (típicas y tópicas) de las mujeres mexicanas. “Extravagancias” es palabra apropiada: el traje se asume como una ambulación fuera de la ruta, como una aventura, como un viaje hacia lo Otro. Estos trajes estrambóticos subrayan la artificialidad y la artificiosidad del acto de vestir, y de alguna manera insinúan que la anatomía del sujeto representado, la anatomía que el vestido cubre u oculta, no pertenece al reino de este mundo.¹⁷

¹⁷ Conuerdo con Mario Perniola cuando expresa: “Clothing prevails as an absolute whenever or wherever the human figure is assumed to be essentially dressed, when there is the belief that human beings are human, that is, distinct from animals, by virtue of the fact that they wear clothes. Clothing gives human beings their anthropological, social and religious identity, in a word—their being. From this perspective, nudity is a negative state, a privation, loss, dispossession. The adjectives denuded, stripped and divested describe a person who is deprived of something he or she ought to have. Within the

Frida replantea, de forma contundente, el tópico de *beldad* (la verdad) desnuda.¹⁸

Puede decirse que, con este desnudamiento, el espacio pictórico se convierte, en las obras de Frida Kahlo, en una especie de “teatro anatómico”¹⁹. Estos espectáculos anatómicos produjeron un popular arte estatuario en cera pintada que reproducía el cuerpo humano en diferentes etapas de disección. El cuerpo femenino fue especialmente atractivo para estos curiosos escultores anatómicos, fascinados con realizar en cera lo que Georges Didi-Huberman ha llamado “Venus abierta”²⁰. En las “muñecas anatómicas”—que, con frecuencia, tenían tamaño natural—el cuerpo femenino, re-

sphere of this concept [...] being unclothed meant finding oneself in a degraded and shameful position, typical of prisoners, slaves or prostitutes, of those who were demented, cursed or profaned. “Between Clothing and Nudity”. En Michael Fehrer, Ramona Naddaff & Nadia Tazi, *Fragments for the History of the Human Body, Part II* (New York: Zone Books, 1990), 236-265. Pero, en el caso de Frida Kahlo, el traje es el artificio que le permite a la artista *parecer* que posee un cuerpo *normal*, aunque aquí lo “normal” es una parodia de lo que es—o debiera ser—una muchacha mexicana. Frida parece vestirse para alcanzar la identidad que su desnuda anatomía fantástica no le puede otorgar. De ahí que su vestido opere como una máscara que desafía el uso del traje como investidura identitaria.

¹⁸ Lilliana Ramos Collado e Ivette Fred, “Pinned-up: la beldad desnuda en Ingres, Bellmer y Sherman” (*ArtPremium*, Vol. 3 Núm. 15, 2006): 78-84, polemizan con las visiones tradicionales del desnudo femenino al estudiar ejemplos que presentan un cuerpo desnudo frágil, mancillado, descompuesto.

¹⁹ Se trata de teatros circulares, muy populares desde el siglo XVI, donde médicos anatomistas seccionaban cadáveres para demostrar la forma y la función de cada órgano. Un público variado asistía a estos espectáculos científicos que usualmente aprovechaban los cadáveres de reos ajusticiados. Jonathan Sawday, “The Body in the Theatre of Desire” y “Execution, Anatomy, and Infamy: Inside the Renaissance Anatomy Theatre” en *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (New York: Routledge, 1996).

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté* (Paris: Gallimard, 1999). Esta parte de mi ensayo cosecha, por analogía, algunas ideas presentadas en este desasosegante libro, especialmente en los capítulos “Nudité impure: entre *pudor* et *horror*”, “Nudité coupable: ‘Vivre... en fuyant les femmes’” y “Nudité ouverte: la Vénus des médecins”, págs. 11-25, 26-46 y 100-121, respectivamente.

producido con pavorosa exactitud, aparecía como el de una bella durmiente que todo lo permite. La mujer estaba desnuda, pero no realmente, ya que la escultura de cera reconocía que la piel misma es el vestido de la mujer que hay que atravesar para conocer las entrañas de este cuerpo arcano y misterioso. En el caso de la *Venus desventrada* realizada por Clemente Susini (1803-1805) (Ilustración núm. 8), esta durmiente entreabre los ojos para permitir una exhalación que bien recordaría



Ilustración núm. 8. Clemente Susini, *Venus desventrada* (1803-1805)

la cómoda prestancia de una mujer que acaba de gozar del coito y ahora disfruta de la distensión y el letargo posteriores.

Hay en Frida Kahlo esta misma fascinación con ir destapando, en ávida sucesión, las telas y entretelas de las entrañas de la mujer, especialmente de su zona genital y reproductiva, del abdomen como lugar de identidad de género. Como de hecho ocurría en los teatros anatómicos de la modernidad temprana con los cuerpos de las mujeres sometidos al escalpelo exploratorio y aleccionador del galeno



Ilustración núm. 8a. Clemente Susini, *Venus desventrada*.

anatomista, someter a la mujer a una mirada diagnóstica violaba el decoro de cómo mirar un cuerpo a la vez sagrado y prohibido, tótem y tabú. Por eso, se miraban sólo cuerpos muertos. Pero esa violación *de facto* encontraba su legitimación en la mirada científica, cuya misión ostensible era *penetrar en los secretos* de la naturaleza²¹. No obstante, a diferencia de las mujeres anatomizadas en el Renacimiento y el Barroco, las “Fridas” de Frida Kahlo están vivas, y son objeto de una inhumana vivisección. En los “autorretratos” que visibilizan el dolor mediante el martirio causado por la ciencia, la mirada médica configurada en la obra revela su extrema ansiedad ante este cuerpo vivo, reiteradamente roto y en perenne extinción. Es el quita-y-pon del traje²² lo que encauza el imperativo cruel de mostrar el cuerpo... un cuerpo que alegoriza una sintomatología del dolor representada como una iconografía que, en vez de mostrar la mirada médica en su audacia descubridora, hace visible el drama del dolor según lo padece el objeto de una mirada despiadada: la del médico espectador. Si bien el dolor es “irrepresentable”, es la fuerza implacable de la mirada médica la que transforma el quita-y-pon del traje en el quita-y-pon de la piel. El cuerpo—desnudado, desollado, sin piel—es ahora visceralidad anónima: muñeca. Pero, muñeca *viva*.

Estas alegorías del vestido como segunda piel inciden también en la representación del cuerpo del sujeto pintado. Habría aquí que explorar la posible referencia de Frida al muralismo político que utiliza el cuerpo del obrero como alegoría o como icono del cuerpo social, cuya representación, al decir de John Berger, escenifica el drama del esfuerzo del trabajo²³. En el caso de “Frida”, se trata más bien del drama del esfuerzo para visibilizar y tolerar el dolor, que se manifiesta como un martirio que deforma y monstrifica el cuerpo.

²¹ *Ibid.*

²² “On a fait du *nu* lui même *l’habillage*, le vêtement, le tenant-lieu de quelque chose d’autre: vêtement du dessin et de la beauté idéale, vêtement des récits mythologiques et des descriptions littéraires, vêtement des marbres antiques désenfouis, vêtement des concepts néoplatoniciens...”. Didi-Huberman, *ibid.*, 22.

²³ John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin, 1978), 27.

Pero “Frida”, ciertamente, no es el hermoso y femeninamente sensual San Sebastián que mira hacia el cielo mientras es penetrado por las flechas... La monstruosidad de “Frida” se representa en obras que implican la conexión del cuerpo con aparatos, seres o elementos extraños que, operando como otras tantas prótesis, toman o dan al cuerpo sustancias o energías.

En estas composiciones—por ejemplo, *Hospital Henry Ford* (1932), *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), *El sueño* (1939), *Raíces* (1943), y otras parecidas—se recoge de nuevo la idea de que, si eliminamos la piel o la vestimenta, tendremos un cuerpo anatómicamente expuesto, manifestación de sus operaciones y mecanismos de producción, cuerpo artificial cuyo impulso motor proviene—está vivo, no lo olvidemos—, como en los filmes futuristas de comienzos del siglo XX—pienso en el icónico robot femenino en *Metropolis*...—de otras fuentes de energía. De modo que el cuerpo femenino sujeto de la representación no es, probablemente, un cuerpo humano, sino una simulación “otra” que, en la larga cadena de la mimesis, se va alejando de ese “original” cálido y palpitante, y que sigue *misteriosamente* vivo.

Pero este cuerpo femenino, ¿está vivo... o se trata, como la Venus de Susini, de una muerta hermosa que se deja hacer y tocar y follar y desollar y destripar? Las preguntas ante esta pregunta son inescapables. ¿Quién desuella y destripar? ¿El médico? ¿El espectador? O... ¿Frida Kahlo misma?

2. EL ÓLEO DE LA MUÑECA

Lo anterior me obliga a reflexionar sobre la forma en que Frida Kahlo, al apuntalar su gesto pictórico en la imagen de la muñeca, se enfrenta al autorretrato como género pictórico. En ensayos anteriores²⁴ me he dedicado a explorar la historia y las

²⁴ Lilliana Ramos Collado “Egonautas: Autorretratos en el Museo de Historia, Antropología y Arte”, *ArtPremium* Vol. 3 Num. 13 (2006): 74-79. Lilliana Ramos Collado e Ivette Fred, “Maestro del semblante: Los rostros de Rodón”, *ArtPremium* Vol. 3 Num. 14 (2006). Lilliana Ramos Collado, “La



Ilustración núm. 9. *Autorretrato dibujando* (ca. 1937).

características del retrato y del autorretrato en la pintura y la fotografía. Lo que caracteriza el autorretrato es la exploración de la subjetividad para esbozar una singularidad identitaria que sea *representable* como si la fisonomía permitiera visibilizar la *personalidad*. Interessantemente, se suele considerar el autorretrato como un subgénero del retrato, por lo que se suele esperar del autorretrato el mismo pacto que existe en el retrato entre pintor y modelo. Se trata del pacto que establece la verdad

de la representación como hecho incuestionable fundamentado en la mimesis de la semejanza.²⁵ De hecho, aún en las corrientes artísticas de la tardomodernidad, que promueven la claudicación de la semejanza entre sujeto real e imagen al amparo de la autoridad del artista a exhibir los rasgos pictóricos de su propia subjetividad, el espectador entiende el retrato como una semejanza fallida, descoyuntada por la acción disolvente del trazo y la ordenación pictórica vanguardistas.

Pero, cabe preguntarse, ¿cuál es la semejanza que debe producir el autorretrato? Mi propuesta ha sido²⁶ que, el autorretrato, en vez de producir una semejanza mimética—“naturalista”—de los rasgos visibles del sujeto, busca más bien vincular esa identidad de la persona con su *marca artística* —lo que, en la pintura, solemos llamar “estilo”, entendiendo este concepto como la forma

vida, la muerte y el sueño: Los cuerpos de [Andrés] Serrano”, *ArtPremium* Vol. 3. Núm. 13 (2006): 58-67. Lilliana Ramos Collado e Ivette Fred, “La palabra expósita: Jean-Michel Basquiat en el Museo de Arte de Puerto Rico”, *Artes (República Dominicana)*, No. 22 Año 7 (enero-mar 2007): 36-43.

²⁵ Pierre y Galienne Francastel, *El retrato* (Madrid: Cátedra 1978), 230.

²⁶ Especialmente en “Egonautas”, *op. cit.*

en que el artista organiza los elementos que van a parar a su lienzo, así como el instrumental técnico para hacerlo. La semejanza que busca el autorretrato es la semejanza estilística con la obra propia. En el autorretrato, el artista es algo más que una fisonomía; su identidad es más que una semejanza entre rostro e imagen pintada. En este sentido, el autorretrato propone una teoría de la representación pictórica en la cual los rasgos que hacen visible la subjetividad se manifiestan no en las



Ilustración núm. 10. *Autorretrato* (pintado para Samuel Faslich) (1948).

semejanzas, sino en las técnicas, no en el “qué”, sino en el “cómo” de la representación, no en la vida misma, sino en la narrativa simbólica que permite interpretar la vida, darle sentido al hacerla *arte*.

En suma, en el autorretrato, el cuerpo del artista deviene lugar, no de la semejanza, sino de la desviación peculiar que el estilo propone. Contrario al retrato, el autorretrato se fragua como la *desemejanza* que singulariza al artista y lo separa estilísticamente de los demás artistas. En este sentido, el autorretrato es un género primordialmente autorreflexivo: el artista medita en “cómo se construye esa semejanza, cuáles son y cómo se ejecutan las señas de identidad que le dan existencia, y qué respuesta se busca tanto del sujeto pintado como de su espectador. Como artificio consciente y deliberado, el autorretrato está larvado de una agresiva distancia crítica de sí. Claro está, el autorretrato es el doble por excelencia, el sí-mismo-como-otro que viene a ofrecer, en su incisiva catoptrancia (la magia del espejo), una manera de objetivar y representar el vínculo entre identidad y estilo artístico. Para eso, el cuerpo del artista deviene el Otro que es traído a cuento como espacio de la desviación



Ilustración núm. 11. Manuel Álvarez Bravo, *Frida Kahlo* (1937).

del parecido. Es decir: el autorretrato no trata sobre 'el sí mismo', sino sobre 'el sí mismo como otro', como desviación, como *estilo*.²⁷

En este contexto teórico, las "muñecas de Frida" que pinta Frida Kahlo, sólo muy en apariencia (aquí soy literal) representan la aparente semejanza entre pintora e imagen pictórica. Un autorretrato a lápiz, titulado *Autorretrato dibujando* (ca. 1937) (Ilustración núm. 9) presenta a cuatro "Fridas"

sobreimpuestas, vestidas con un traje folclórico, tres de las cuales se palpan la cabeza y el rostro con la mano derecha. La cuarta "Frida", cuyo brazo está delineado en rojo, sostiene un papel colocado justo encima de la zona reproductiva y genital. Sobre este papel, la cuarta Frida dibuja, con su mano izquierda, una imagen indiscernible: presumiblemente, la de sí misma, según la siente por palpación. ¿Qué dibuja Frida con esa mano roja como sangre? ¿Lo que palpa: su fisonomía externa, su bella apariencia? ¿O lo que se encuentra justo debajo y detrás del papel, las víceras sangrantes que son objeto predilecto de la representación de su propio cuerpo, roto, monstruoso? ¿Por qué, en vez de mirarse al espejo para verse, como hacen casi todos los artistas para hacer su autorretrato, Frida se toca, se palpa, para registrar su imagen como una *sensación* y no como una *visión*? En este dibujo, ciertamente teórico, se manifiesta el problema del autorretrato, que en Frida se agudiza por la singular disyunción entre su rostro hermoso y sus entrañas adoloridas.

Podemos inferir que lo que vincula creadora y criatura no es la semejanza, sino el relato alegórico que, de muchas formas,

²⁷ *Ibid.*

constituye un “relato del dolor” como reducción confesional de una “autobiografía visible” gracias al *estilo* de los autorretratos. Compárese la extrema estilización de los rasgos, la vestimenta y las poses de las “muñecas de Frida”, e.g., el *Autorretrato (pintado para Samuel Fastlicht)* (1948) (Ilustración núm. 10), con los rasgos físicos de la Frida fotografiada, que suele también presentarse ante el lente de la cámara como una especie de muñeca vestida²⁸, como la tomada por Manuel Álvarez Bravo en 1937 (Ilustración núm. 11). Ese *estilo* no es otro que su diferencia, que aparece representada en los autorretratos como la escisión que opera el pincel de la propia pintora entre piel y vísceras, entre cuerpo y prótesis. Estamos ante la pintura como gesto agónico, como gesto desollador, como gesto de, literalmente, *desvestir la cebolla*, de “exfoliar el yo” en pintura. Los “autorretratos” de Frida no hacen otra cosa que explorar si la pintura—esa ficción, esa piel-pigmento, ese lienzo-piel—puede entregarnos “la cosa”: el dolor, la vida, el accidente de autobús...

El gesto reiterativo de la pintora delata el fracaso de esa exploración: la pintura no puede entregarnos “la cosa”, “la vida”, “la experiencia”. La pintura no puede exorcisar el dolor. No puede conciliar la belleza externa de la “muñeca mexicana” con el horror de las vísceras violadas, rotas, que en la vida real hicieron de Frida Kahlo una mujer infértil, sexualmente coartada. El Eros que convoca la sucesión de vivisecciones que la serie de autorretratos de Frida Kahlo constituye es el Eros patético que sólo puede mirar su mirarse y que apenas puede suscitar en el espectador la compasión y el temor ante la tragedia del cuerpo. Le toca al espectador dilucidar el laberinto de falsas semejanzas que estos autorretratos presentan, rasgar el velo de la alegoría pintada, para conformarse, finalmente, con el hecho de que *la pintura es sólo pintura*.

²⁸ Ver la espléndida colección de fotografías de Frida Kahlo en Elena Poniatowska & Carla Stellweg, *Frida Kahlo. The Camera Seduced* (Chronicle Books: New York, 1992).



Ilustración núm. 12. Frida Kahlo, *Allí cuelga mi vestido* (1933).



Ilustración núm. 13. Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932).

3. EL OJO DE LA MUÑECA

Con la mirada usualmente frontal y, al decir de Benjamin, vidriosa, la “Frida” que Frida Kahlo presenta en los “autorretratos” asume la intromisión anatómica como esa “muerta viva” que permite que le rasguen el vestido, lo cual asimila la piel al ajuar de vestidos exóticos que suelen adornar el cuerpo de “Frida” en sus cuadros y fotografías. Incluso en los cuadros en que la protagonista está derramando algunas lágrimas, el sosiego de la composición y la posición grácil de la cabeza y el cuello parecieran indicar que se sufre, *ma non troppo*. El cuerpo, ya desbobinado y llevado al minimalismo de la alegoría, se vuelve *corpus*, y su anatomía deviene un paisaje iconográfico que, al repetirse, se constituye en la hipercodificación de una insistencia: *así se ve el dolor*.²⁹

En este contexto, deseo comentar un poco el “autorretrato” de Frida Kahlo que me resulta más desconcertante: *Allí cuelga mi vestido* (1933) (Ilustración núm. 12). Obra singularmente abarrotada de elementos heteróclitos, presenta una ciudad de Manhattan especialmente reiterativa del caos. Estando ocupado su centro con la masiva fachada del Tribunal Supremo de la Ciudad de Nueva York, a un lado se levanta una iglesia en cuya fachada se proyecta una imagen hollywoodense de Mae West—la mujer contundentemente femenina—, y al otro lado, el mundo de las

²⁹ El espectador conoce el contexto de estas referencias a la representación del dolor: la cantidad ingente de imágenes religiosas, tanto europeas como del arte colonial latinoamericano, que elaboran el motivo de la santa mártir. Santa Lucía nos muestra sus ojos en un platillo; Santa Catalina nos muestra la rueda dentada con la cual desgarraron su espalda... Quizás los martirios pictóricos más conmovedores sean los de José Ribera, el Espagnoletto, sobre todo sus imágenes de María Egipcíaca y de María Magdalena, que obran en el Museo del Prado en Madrid. Para la discusión de la imagen del martirio femenino en la pintura durante la Edad Media, ver el extraordinario texto de Catherine Walker Bynum. *Fragmentation and Redemption. Essays in Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books, 1992). Es también importante señalar la influencia del arte religioso mexicano, tanto popular como colonial, en la obra de Frida Kahlo, según lo atestigua la colección de exvotos que obra en su Casa Azul de Coyoacán. Luis Martín Manzano, “Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora” en *Frida Kahlo* (México: Bital Grupo Financiero, 2000), 97-98.



Ilustración núm. 14. Frida Kahlo, *Memoria o el corazón* (1937).

fábricas, presidido por un ser hecho de cilindros de metal cuyo cuerpo robótico ostenta ciertas redondeces femeninas en un torso escultural, como se presentan los cuerpos poderosos pero ágiles

en la propaganda obrerista del comunismo europeo. Colocado en el eje central del cuadro, un vestido folklórico cuelga de una cinta agarrada por un lado a la taza de un inodoro, y al otro, a un trofeo que se yergue frente a una masa de edificios, bombas de gasolina y un cesto de basura lleno de desechos que parecen humanos. Abajo en primer plano, un fotomontaje de largas filas y enormes multitudes impresas en papel de periódico adherido a la superficie del cuadro, multitudes que parecen entrar al traje de mujer desde abajo. Como trasfondo del cuadro, Liberty Island, su Estatua de la Libertad, y la isla de Manhattan. Enredándose por entre los edificios y los objetos realizados en escalas que no corresponden a la pintura realista, cordeles telefónicos conectan los distintos elementos en una composición que amenaza con descomponerse. Al igual que en varias obras de Frida, el cuerpo de la composición se mantiene unido gracias a estos hilos de conexión, de comunicación. Nótese el carácter excrementicio de casi todos estos elementos que se encuentran ensartados de un cable telefónico que "amarra" esta imagen heteróclita en peligro de extinción. Nótese también los materiales de desecho (papel de periódico, por ejemplo) que la artista utiliza para construir la obra. No sólo la imagen es frágil; la obra misma lo es: inestable y percedera... *collage* de lienzo y papel.

Deseo enmarcar mi comentario en el contexto de *Las dos Fridas*, composición en la cual los elementos principales del cuadro se encuentran en simetría inversa: dos "Fridas". Deseo también traer a la discusión el *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (Ilustración núm. 13), también organizado en simetría inversa. Traigo también *Memoria o el Corazón* (1937) (Ilustración núm. 14) en el cual Frida se encuentra suspendida entre dos trajes. La sobreimposición de estas cuatro imágenes nos arroja interesantes lecturas que aportan unas a las otras. Veamos.

En *Allí cuelga mi vestido*, el traje vacío se encuentra en el centro de gravedad del cuadro, rodeado de elementos que alegorizan ciclos de descomposición y figuras alternas de la mujer ("Frida", representada por su traje folklórico), que se encuentra ausente del cuadro: Mae West y una mujer "metropolitana" ejecutada en cilindros de metal. Multitudes

ingresan al traje desde abajo, como si el cuerpo invisible de la mujer se alimentara de esa masa multitudinaria que nos hace pensar en la poesía de Walt Whitman. Multitudes *visitan* este traje de "Frida". En *Autorretrato en la frontera*, el traje colonial, ahora repleto de "Frida", se levanta sobre un pedestal. Con las manos cruzadas, la figura organiza la simetría mediante la cual coloca la bandera de México en México y el cigarrillo humeante en los Estados Unidos. En suelo mexicano: lo túrgido amarrado a sus raíces, los elementos naturales convertidos en personificaciones mitológicas, templos y espacios rituales. Al otro lado: máquinas, fábricas, humo, la forma dura y recortada de edificios indiferentes, chimeneas y formas redondeadas hechas de metal. Las raíces son aquí cables de conexión para abanicos, luminarias y altoparlantes, todos prótesis de la vida: la respiración, la visión y la audición, que aquí son robóticas, mecánicas.

En *Las dos Fridas*, amarradas por una red de venas que conecta corazón con corazón, una "Frida colonial" y una "Frida folclórica" se toman el pulso y controlan la sangría salutífera. El corazón, llevado en el pecho como condecoración de la vida, nos remite a la imagen favorita de los teatros anatómicos como proceso de exfoliación del yo. El fondo de nubes oblitera toda referencia espacial. Este doble retrato aspira a citar esa tradición sosegada del sujeto sedente que con absoluta pasividad muestra en sus manos objetos mínimos que aspiran a crear la ilusión de una actividad nimia interrumpida, al uso de los retratos barrocos y dieciochescos de hermanas o amigas que posan en simetría inversa. Aquí, el sujeto Frida se ha desdoblado, duplicado, y se añade la perplejidad de otorgarle a un órgano interior una interioridad aún más profunda: la anatomía del cuerpo contiene ahora una anatomía del corazón.

En *Memoria o el corazón*, en la frontera entre la tierra y el mar, Frida, cuyo corazón se le ha salido del pecho y yace en tierra, aparece vestida de "señora bien", rodeada de su vestido de colegiala y de su vestido folclórico, casi idéntico al vestido que cuelga "allí", en Nueva York. Con un pie en forma de barco sobre el mar, y el otro asentado en tierra, se sugiere una historia simbólica en la cual el folclor se asocia al viaje. El vestido de colegiala, que cuelga sobre el

corazón en el suelo, será lo que se quede atrás, como lo atestigua primitiva perspectiva dramatizada por el palo que le atraviesa el hueco en el pecho donde debe estar el corazón. Dos pequeñas figuras, una en cada extremo del palo, lo usan de sube-y-baja y sugieren la figura de una balanza donde se sopesa una decisión que pesa sobre el corazón. La figurita más cercana, colocada frente al traje folclórico, es la de mayor peso: Frida dejará su corazón atrás en la tierra firme de la infancia para arriesgarse a la aventura de una ficción de identidad que aquí se plantea como el folclor, que sabemos es el disfraz favorito de esta artista. Interessantemente, es del lado del folclor que aparece el hueco en el pecho donde debiera estar el corazón. No es una decisión sencilla. Para tomarla, "Frida" se ha quedado sin corazón y llora.

¿Cómo enriquecer estas imágenes unas con las otras? Conceptos como la frontera, el vestido como identidad artificiosa, la mujer muñeca, las edades de la mujer, la anatomía fantástica, el viaje, la transición entre vestida y desnuda, la denuncia del esfuerzo en representar el dolor e, incluso, la irrepresentabilidad irreductible del dolor... nos remiten a la colección entera de esta multitud de "Fridas". De cierta manera, las imágenes me recuerdan esos retratos medievales en los cuales el personaje está investido de sus *atributos*, los distintivos que nos revelan su profesión, su edad, su cofradía, su hazaña, su ser *vis à vis* un sistema iconográfico contra el cual se despliegan el sentido y la identidad. Ciertamente, no es deseo lo que producen estas muñecas, en el sentido erótico que encierra el escrito citado de Walter Benjamin. A menos que se trate de ese Tanathos que nos sacude y nos yergue cuando devela su rostro mortal. A nosotros, los manoseadores de muñecas, Frida nos convoca a que coleccionemos sus mil alegorías del dolor, que son otras tantas alegorías de su muerte como fracaso del acto de pintar el qué y el cómo del dolor.

Las preguntas surgen por montones. Esta figura de la muñeca—que Frida, la pintora, se entretiene en vestir y desvestir, en romper y recomponer, en amarrar y desamarrar y, sobre todo, en exhibir reiteradamente ante nuestra mirada inquisitiva en el teatro anatómico del espacio pictórico—es figura de umbral, como si el

mismo cuerpo fuera la piel que reglamentase el viaje de los flujos de un ámbito al otro, gracias a su permeabilidad selectiva. Esta suerte de "muñeca autobiográfica", de ojos fríos y vidriosos, como los hermosos ojos de las muñecas "de verdad" (¿habrá muñecas "de verdad"?) nos da los vestigios de una historia, la de cómo Frida Kahlo, con su trazo leve, apenas roza el lienzo para tomar impulso, y formula, en su lenguaje simbólico, la aventura de constituirse en su crasa materialidad, escamoteada detrás de un elogio de *su* muñeca.

Bibliografía citada

- Barker, Francis. *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*. Ann Arbor: The U of Michigan State, 1995.
- Barthes, Roland. "Striptease" en *Mythologies*. New York: Hill & Wang, 1972.
- Baudrillard, Jean. *Système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- Beaune, Jean-Claude. "The Classical Age of Automata: An Impressionistic Survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century" en Michael Fehrer, Ramona Naddaff & Nadia Tazi. *Fragments for the History of the Human Body, Part I*. New York: Zone Books, 1990.
- Benjamin, Walter. "Alabanza de la muñeca". *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1978.
- Bordo, Susan. "The Cartesian Masculinization of Thought and the Seventeenth-Century Flight from the Feminine" en *The Flight of Objectivity. Essays on Cartesianism & Culture*. New York: State University of New York Press, 1987.
- Bynum, Caroline Walker. *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Zone Books: New York, 1992.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. Princeton: Princeton U Press, 1990.
- Descartes, René. *Discurso del Método y Meditaciones metafísicas*. Madrid: Tecnos, 2002.
- Diderot, Denis y Jean le Rond d'Alembert. *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts et des sciences* (Format D-ROM). Paris: Redon, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. "Nudité impure: entre pudor et horror", "Nudité coupable: 'Vivre... en fuyant les femmes'" y "Nudité ouverte: la Vénus des médecins" en *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- Freud, Sigmund. "Inhibición, síntoma y angustia" en *Obras completas XX*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1993.

- García Canclini, Néstor. "Del mercado a la boutique: cuando las artesanías emigran" en *Las culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1982.
- Harth, Erica. "Cartesian Women" en Susan Bordo, ed. *Feminist Interpretations of René Descartes*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- Martín Manzano, Luis. "Frida Kahlo. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora" en *Frida Kahlo*, México: Bital Grupo Financiero, 2000.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Perniola, Mario. "Between Clothing and Nudity" en Michael Fehrer, Ramona Naddaff & Nadia Tazi. *Fragments for the History of the Human Body, Part II*. New York: Zone Books, 1990.
- Poniatowska, Elena & Carla Stellweg. *Frida Kahlo. The Camera Seduced*. New York: Chronicle Books, 1992.
- Ramos Collado, Lilliana & Ivette Fred Rivera. "La palabra expósita: Jean-Michel Basquiat en el Museo de Arte de Puerto Rico", *Artes (República Dominicana)*, No. 22 Año 7 (enero-marzo 2007): 36-43.
- Ramos Collado, Lilliana & Ivette Fred Rivera. "Maestro del semblante: Los rostros de Rodón", *ArtPremium* Vol. 3 Num. 14 (2006).
- Ramos Collado, Lilliana e Ivette Fred. "Pinned-up: la beldad desnuda en Ingres, Bellmer y Sherman" *ArtPremium*, Vol. 3 Núm. 15 (2006): 78-84
- Ramos Collado, Lilliana. "Egonautas: Autorretratos en el Museo de Historia, Antropología y Arte", *ArtPremium* Vol. 3 Num. 13 (2006): 74-79.
- Ramos Collado, Lilliana. "La vida, la muerte y el sueño: Los cuerpos de [Andrés] Serrano", *ArtPremium* Vol 3. Núm. 13 (2006): 58-67.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Discurso acerca del origen de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Sawday, Jonathan. "The Body in the Theatre of Desire" y "Execution, Anatomy, and Infamy: Inside the Renaissance Anatomy Theatre" en *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. New York: Routledge, 1996.

- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford U Press, 1985.
- Weil, Simone. "L'Iliade ou le poème de la force" en James P. Holoka *The Iliad or the Poem of Force, a Critical Edition*. New York: Peter Lang, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1999.

PARTE III



Literatura e Historia

*"Como Alicia y su ovillo de lana, hilo de una Ariadna sin heroicidades
que el gato no cesa de enredar, el feminismo ha osado penetrar
en el laberinto del lenguaje..."*

Teresa de Lauretis (n.1938), teórica italiana.



Nacha Ceniceros: una reivindicación de la soldadera

Por Pilar Melero

Resumen

En este ensayo, examino maneras en que la historia ha dejado fuera la participación de las soldaderas, o ha reducido dicha participación a mitos milenarios como el de Eva o la amazona. Propongo, asimismo, que la escritora mexicana Nellie Campobello desmitifica la contribución de las soldaderas a la Revolución a través de sus obras. Con ello, sugiero que las [re]inscribe dentro de la narrativa del movimiento armado. Al hacerlo, socava el discurso operante sobre la identidad de las mexicanas, diseminado a través de propuestas como la de Octavio Paz, quien supone que el ser mujer, en México, equivale a no ser, o a ser “la chingada”, la personificación de la pasividad.¹

Palabras clave: soldaderas, revolución, Adelitas, México

Abstract

In this essay, I examine how history has misrepresented the contributions to of the *soldaderas*, reducing their participation to that of the mythological Eve or the archetypical Amazon. I propose that Mexican writer Nellie Campobello demystifies the role of the soldaderas through her literary work. Thus, she [re]inscribes them in the narrative of the Revolution, and undermines dominant discourse on the identity of Mexican women. Said discourse has been perpetuated by discussions such as the one initiated by Octavio Paz, who argues that to be a woman, in Mexico, is the equivalent of *not being*, or, of being “*la chingada*”, the personification of passivity.

Key words: soldiers, revolution, Adelitas, México

¹ Utilizo el término “[re]inscribe” en lugar de “inscribe” puesto que las revolucionarias mismas se inscribieron dentro de la narrativa de la Revolución a través de sus escritos periodísticos (por ejemplo Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, Sara Estela Ramírez, Andrea Villarreal González, Dolores Jiménez

Una de las más elocuentes representaciones, o mejor dicho, falta de representación de la participación de las mujeres en la Revolución Mexicana se encuentra en una fotografía en la revista *Crónica ilustrada de la Revolución Mexicana*.² A primera vista, el atuendo masculino y las manos burdas de la persona retratada sugieren la presencia de un hombre. Lleva pantalones y camisa que en la época se consideraba atuendo masculino, y el aspecto ambiguo del sombrero y la mirada desafiante también indican que se trata de un hombre. Sin embargo, al examinar la foto, los aretes y un asomo de cabello recogido detrás de la nuca, confirman que se trata de una mujer. Una serie de medallas y otros distintivos de combate revelan los detalles finales: es la foto de una soldadera condecorada.³ La fotografía es reveladora. Sin embargo, más reveladora aún es la nota que la acompaña, tanto por lo que dice como por lo que calla. Empecemos por lo que calla: los datos biográficos de la revolucionaria. Como ocurre con la mayoría de las fotografías de las mujeres que participaron en la Revolución, no hay un nombre que identifique a la soldadera, o un título que señale su rango dentro del ejército; ni siquiera se revela el ejército al que pertenece. En lugar de los datos biográficos de la aludida, aparece escrito lo siguiente: "Al lado de los bravos guerrilleros revolucionarios, las mujeres del

y Muro, entre otras). Además, los periódicos de la época reportan la presencia protagónica de las mujeres en la Revolución; y la revolucionaria Leonor Villegas de Magnón escribe *La Rebelde* (Arte Público Press, 1994), sus memorias sobre su participación y la de otras mujeres en la Revolución.

² "Crónica Ilustrada. Revolución Mexicana", 21 de septiembre, 1966.

³ Algunas investigadoras distinguen entre los términos "soldadera" y "mujer soldado". Definen como "soldadera" a una mujer que sigue a los soldados, generalmente para prepararles los alimentos y hacer el papel de esposa en general, sin participar en la batalla como soldado. Llamamos "mujer soldado" a la mujer que participa en la batalla en el papel de soldado. Ambos términos me parecen insuficientes; el de "soldadera" por la percepción de que dichas mujeres no participan en la lucha. El de "mujer soldado" por la propuesta implícita que para participar en la lucha, la mujer tiene que adoptar la masculinidad, aún en la manera en que se le nombra. Sin embargo, a falta de mejor terminología, utilizo los dos términos sin hacer otra distinción más que la que se da en el contexto en que aparecen.

pueblo se convirtieron en 'soldaderas' y 'adelitas' y siguieron a sus 'juanes' con vistosos atuendos" (*Crónica Ilustrada*, 10).

Lo anterior es significativo. Por un lado, la fotografía no deja lugar a dudas que la mujer en cuestión es un soldado condecorado. Es decir, no es ninguna "Adelita". La Adelita es la figura arquetípica que gracias al corrido del mismo nombre ha venido a personificar la participación de las mexicanas en el movimiento armado, reduciendo dicha participación al papel de amante, madrespasa, o simple seguidora de los revolucionarios.⁴ Las medallas que condecoran a la mujer de la fotografía develan su condición de soldado. El atuendo, por su parte, salvo los listones de distintivo con que se acostumbra condecorar en México a aquellos que demuestran valor, no tiene nada de "vistoso".

La fotografía señalada es emblemática, no sólo de la falta de reconocimiento a que se ha sujetado a las mujeres mexicanas en la historia de la Revolución, sino también de la leyenda que se ha forjado a su alrededor en la figura de la Adelita, sin otra función que servirle al revolucionario en la mesa o en la cama.

La caracterización de la soldadera en el papel de Adelita es una de varias caras detrás de las cuales la historia oficial, y en el caso de la Adelita, la historia popular, ha ocultado, distorsionado, o disminuido la participación de las soldaderas en los campos de batalla. Afortunadamente, a la visión homogeneizante de la historia dominante, se oponen memorias individuales. La presencia de dichas memorias nos ofrece otras perspectivas, retazos de historias que no aparecen en la tela histórica producida por el discurso operante. Éste es el caso de la narrativa de la mexicana Nellie Campobello, autora de *Cartucho* y *Las manos de mamá*, dos colecciones de historias sobre la lucha armada en el norte de México.⁵

⁴ La antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos define el término de "madrespasa" como mujeres cuyo erotismo subyace a la procreación y, negado, queda a su servicio hasta desvanecerse (Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres*, 39).

⁵ En este ensayo, trabajo con dos ediciones de *Cartucho*, la de 1960, que aparece en la antología *La novela de la Revolución Mexicana*, de Antonio Castro Leal, y la de Factoría Ediciones (México, 2000). Otras ediciones de *Cartucho*

En este ensayo, examino la manera en que la visión predominante de la historia en algunos casos borra, y en otros distorsiona la participación de las mexicanas en la Revolución. Trazo, asimismo, la forma en que Campobello revisa la historia de la Revolución, específicamente mediante la caracterización de Nacha en el cuento "Nacha Ceniceros". Propongo que con ello, la escritora expone la falsa imagen operante en el imaginario histórico mexicano sobre la participación de las mexicanas en la lucha armada, reivindica la memoria de la soldadera, y la reinscribe dentro de la narrativa de la Revolución.

INVESTIGACIONES PREVIAS SOBRE EL PAPEL DE LAS SOLDADERAS EN LA REVOLUCIÓN

La crítica feminista ya ha iniciado el desglose de la versión oficial y popular que ofrece la historia sobre la participación de las mexicanas en la Revolución. Una de las conclusiones que se han alcanzado es que pese al papel que desempeñaron las mujeres, los beneficios para ellas, y aún los reconocimientos, fueron escasos. Más aún, su participación ha sido en algunas ocasiones borrada, y en otras, reducida a mitos milenarios como la Eva provocadora y maligna; o la amazona superdotada, masculinizada, inexistente como persona en su papel de mito y-una vez más-borrada de la historia.

Entre las historiadoras e investigadoras que han perfilado las contribuciones de las mujeres a la Revolución, se destacan las investigadoras mexicanas Ana Lau y Carmen Ramos Escandón (*Mexicanas y Revolución. 1900-1917*, 1993) y Ángeles Mendieta Alatorre (*La mujer en la Revolución Mexicana*, 1961 y *Juana Belén Gutiérrez de Mendoza. 1875-1942. Extraordinaria precursora de la Revolución Mexicana*, 1983). La labor de dichas investigadoras ha esclarecido mitos sobre la supuesta inactividad de las mexicanas en la lucha armada, en el periodismo activista, y en la política y discurso de la Revolución a favor de los derechos de los mexicanos en general,

incluyen la original de 1931; otra de 1940; y una más de 1960, comprendida en *Mis libros*, una recopilación y revisión de las obras de Campobello.

y de las mexicanas en particular. Por su parte, en *Plotting Women. Gender and Representation in México*, la inglesa Jean Franco propone que pese a la participación de las mujeres en la Revolución, sus logros fueron pocos, y el legado más notorio parece haber sido el olvido histórico. Ello se corrobora, como se señala más adelante, al examinar fuentes tradicionales de difusión de la historia, entre ellas libros de texto y revistas populares de la talla de la *Crónica ilustrada de la Revolución Mexicana*.⁶ Por su parte, la investigadora Elizabeth Salas, después de un concienzudo sondeo de la caracterización de la participación de las mexicanas en la Revolución, ha concretado que el discurso operante no ha hecho más que reducir el papel de las mujeres a los más elementales mitos de la feminidad, el de Eva y la amazona, hecho que las elimina de las páginas de la historia ("The soldadera in the Mexican Revolution: War and Men's Illusions," 1994).⁷ Finalmente, la historiadora Ana Macías destaca la participación de las mujeres en la Revolución con nombres, datos biográficos, afiliaciones políticas e ideológicas, y la contribución particular de más de una docena de mujeres (*Against All Odds. The Feminist Movement in Mexico to 1940*, 1982).⁸ Concluye que:

⁶ En *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, Jean Franco afirma que las mexicanas: "had followed armies, fought, fled from their homes, lost their men, survived, had nursed and fed the troops...[and though] during the Revolution an incipient feminist movement had taken shape...the Revolution, with its promise of social transformation encouraged a Messianic spirit that transformed mere human beings into supermen and constituted a discourse that associated virility with social transformation in a way that marginalized women" (102).

⁷ Elizabeth Salas escribe que "male-constructed renditions of the soldaderas in Mexican popular culture distorted women's activities in battle and recast them as prostitutes, self-abnegating patriots, or Amazons subdued by male romantic prowess" (93).

⁸ Entre las mujeres que menciona Ana Macías se destacan la periodista y activista Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, cuya publicación contra Díaz y a favor de los derechos humanos de los mexicanos, *Vesper*, se extendió, con ciclos de inactividad a causa de persecuciones gubernamentales, por 30 años; la activista Dolores Jiménez y Muro, también periodista y poeta, conocida como una "viril escritora de combate", y cuyos artículos trataban no únicamente de cuestiones laborales y de derechos humanos, sino que versaban sobre los derechos, o falta de derechos, de las mujeres; Hermila Galindo, activista

Women...placed a very important and varied role in the Mexican Revolution. They were active on the front, behind the lines, and in favor or against one of the most significant social revolutions of the twentieth century. Yet, except for occasional references to soldaderas, most historians of the revolution have ignored the active role of Mexican women as precursors, journalists, propagandists, political activists, and soldiers (*Against All Odds*, 49).⁹

Macías puntualiza que son pocos los historiadores que se han dado cuenta que la Revolución "acted as a catalyst for women in Mexico" (*Ibid*).¹⁰

Las investigadoras y escritoras señaladas publicaron sus textos a finales del siglo veinte.¹¹ Sin embargo, la revisión de la caracterización histórica de la soldadera tiene raíces mucho más tempranas. En 1931, Campobello publica *Cartucho* y en 1937 publica *Las manos de mamá*. Dice publicarlas para reivindicar la memoria de los hombres del norte, a saber, los hombres del campo que pelearon en la Revolución. Lo hace, señala, harta de la falta de veracidad en la literatura de la Revolución, escrita dentro de la ciudad letrada, por letrados que no conocían a los revolucionarios, y que los calumniaban cambiándoles hasta el nombre. Así lo aclara en el prólogo a la colección *A mis libros*, donde asevera la veracidad de sus historias, y reprueba la narrativa existente: "Las narraciones de *Cartucho*, debo

feminista, cuyos escritos destacaban ideas progresistas sobre el divorcio, la sexualidad, la religión, la prostitución, y la política. También se mencionan algunas mujeres que participaron en la lucha armada, entre ellas la coronela Rosa Mójica Bobadilla, y Amelia Robles (24-57).

⁹ "Las mujeres...jugaron un papel muy importante y variado en la Revolución Mexicana. Participaron de manera activa en los frentes de batalla, detrás de las líneas de combate, y a favor y en contra de una de las revoluciones sociales más importantes del siglo veinte. Sin embargo, salvo la referencia ocasional a las soldaderas, la mayoría de los historiadores de la Revolución han ignorado el rol activo de las mexicanas como precursoras, periodistas, propagandistas, activistas y soldados" (*Against All Odds*, 49. La traducción es mía).

¹⁰ "Fue un evento catalizador para las mujeres en México" (*Ibid*. La traducción es mía).

¹¹ Ana Macías publica *Against All Odds. The Feminist Movement in Mexico to 1940* en 1982; *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*, de Jean Franco se publica en 1989; y "The Soldadera in the Mexican Revolution: War and Men's Illusions", de Elizabeth Salas, se publica en 1994.

aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos" (*Las manos de mamá. Tres Poemas. Mis libros*, 103). Afirma que cuando escribió *Cartucho* los libros sobre la Revolución "estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas, representando a los hombres de la Revolución con acentos crueles, en ángulos vulgares. Además, sin haberlos visto, los imaginaban sin Dios y sin ley" (*Ibid*, 117).

Una lectura minuciosa de los dos libros de Campobello revela que si bien defiende a los hombres del norte, reivindica también la memoria de las mujeres, a quienes confiere un papel protagónico en su obra. Tanto en *Cartucho* como en *Las manos de mamá*, Campobello ubica la historia en la voz de una madre que le narra "historias verdaderas" de la Revolución a su hija, para que ésta las disemine más adelante. De hecho, la intención de Campobello de rearticular la historia a través de la narrativa, con el propósito de reivindicar la memoria de las mujeres que participaron en la Revolución, se hace más patente en la dedicatoria de *Cartucho*: "A mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas" (1931, el énfasis es mío). Así, con la intención de publicar historias y alejarle el olor a leyenda de la caracterización de las mujeres en la Revolución, en 1960 Campobello reescribe el cuento "Nacha Ceniceros". En él yuxtapone dos historias. En la primera—que hábilmente caracteriza como "leyenda"—narra los detalles de la muerte de Nacha, en un episodio de celos que parece corroborar la versión de la historia oficial. O sea, niega la participación activa de las mujeres en las líneas de combate, relegándolas en su lugar al papel de amantes de los revolucionarios. En la segunda historia, Campobello destaca que, contrario a lo que afirmaba "la leyenda", Nacha, la revolucionaria, no muere por celos, no es asesinada, sino que sigue viviendo en la revolución.¹²

¹² En la publicación de *Cartucho* en 1931, y aún en otra publicación en 1960, (Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*), no aparece la segunda parte de "Nacha Ceniceros", la que pone en tela de juicio la muerte de la soldadera. Ésta parte aparece en la versión revisada por la autora en 1960, cuando vuelve a editar sus obras para la publicación de *Mis libros*.

En lo que resta de este artículo, se documenta la obliteración de las revolucionarias de la historia mexicana, y se examina la forma en que Campobello, conciente de dicha obliteración, y de la precaria representación de las revolucionarias en el folkllore de la Revolución, reivindica la memoria de las soldaderas [re]inscribiéndolas en la narrativa de la Revolución.

LA HISTORIA NO RECOGE LOS NOMBRES DE LAS REVOLUCIONARIAS

La presencia de las mujeres en la Revolución, ya sea en el papel de periodistas, espías, enfermeras, dinamiteras, y soldados, no se cuestiona. Según un artículo en el *Tiempo de México*, redactado en Guadalajara el 19 de marzo de 1911, uno de los rasgos más notables de la Revolución es la contribución bélica de las mujeres. Se comenta que: "Ya no son nada más las 'abnegadas soldaderas' que acompañan a sus 'sufridos juanes'. A partir de noviembre de 1910, las mujeres han tomado las armas con un valor y una decisión incomparables" (*Tiempo de México*, 3). Entre los nombres que menciona la nota periodística destacan los de Carmen Serdán y Carmen Alatríste de Serdán, Sara P. de Madero, Valentina Ramírez, que combate en Sinaloa; Clara Rodia de Peña, revolucionaria en Durango; Dolores Jiménez y Muro, e Inés Malvárez, "y tantas otras heroínas cuyos nombres recogerá la historia" (*Tiempo de México*, 3).¹³

Las palabras del consejo editorial del *Tiempo de México*, sin embargo, no fueron proféticas. La historia no recoge los nombres de las revolucionarias. Ni siquiera el de Carmen Serdán, presente en la *otra batalla de Puebla*, la del 18 de noviembre de 1910.¹⁴

¹³ *Tiempo de México* fue un periódico que nació en la Ciudad de México en el siglo XIX, a raíz de la invasión napoleónica de España. En 1982, la Secretaría de Educación Pública en México sacó 25 números con una selección de artículos publicados originalmente en el *Tiempo de México*, con el apoyo de un consejo editorial en el que figurara, entre otros, el escritor José Emilio Pacheco. El artículo sobre las mujeres, llevaba como título "El verdadero sexo fuerte" y aparece en la última edición de 1982, la número 25, publicada el 22 de noviembre.

¹⁴ Tradicionalmente, se le llama "La batalla de Puebla" que se conmemora el 5 de mayo. La fecha celebra la batalla llevada a cabo en Puebla, en los

El 20 de noviembre se conoce en México como el aniversario de la Revolución. La fecha se marca con desfiles y discursos patrióticos que exaltan las virtudes de Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, Pancho Villa, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, o cualquier otro héroe (siempre varón) de la Revolución. La Revolución, sin embargo, se inicia a raíz de la batalla en Puebla en las que Aquiles Serdán, conocido como el mártir de la Revolución, se lanza contra las fuerzas federales. Así lo escribe su hermana y compañera de armas, Carmen Serdán, en una carta que resulta de una entrevista que le hizo Ignacio Herrera. En dicha carta, le informa que el inicio de la lucha armada fue el 18 de noviembre de 1910, cuando las fuerzas del gobierno atacaron la casa de la familia Serdán, simpatizantes de la causa maderista que se preparaban para lanzarse a la lucha convocada por Madero para el 20 de noviembre de 1910. Los protagonistas del primer enfrentamiento armado de la Revolución, según artículos de la época, que corroboran la información que se menciona en la carta de Carmen Serdán, son Máximo Serdán, que muere en el primer intento de defensa de la causa revolucionaria; Aquiles Serdán, el líder del levantamiento maderista en Puebla; y Carmen Serdán, hermana de Aquiles y Máximo, a quien se le lleva presa a raíz de su participación en el combate. En un artículo del 19 de noviembre de 1910, el *Tiempo de México* capta la participación de Carmen Serdán y de Filomena, su cuñada: “Desde la azotea Carmen y Filomena (que tiene 21 años y está encinta) arrojaron bombas de dinamita contra soldados y policías”(1).¹⁵

Es muy significativo que si se cita el enfrentamiento en la casa de los Serdán el 18 de noviembre como el acto detonador de la Revolución, se conozca el 20 de noviembre como la fecha en que inicia la Revolución. Más significativo aún es que con la desaparición del 18 de noviembre como fecha inicial de la Revolución, desaparece también la participación de Carmen Serdán, quien tuviera un papel

Cerros de Loreto y Guadalupe, el 5 de mayo de 1862. Vencedores en la batalla, los mexicanos expulsaron a las tropas francesas que intentaban cimentar su dominio político en México. En este ensayo, yo me refiero a la batalla librada el 18 de noviembre de 1910 en la ciudad de Puebla, en casa de los hermanos y hermana Serdán, como “la otra batalla de Puebla”.

¹⁵ “Filomena” es una referencia a Filomena del Valle de Serdán, cuñada de Carmen Serdán.

protagónico en la batalla, y en el inicio de la Revolución. Así, Carmen Serdán se convierte en el caso más ignorado, y por ello quizá el más relevante, en la ubicación de esta discusión sobre el olvido o la eliminación de las mujeres de la historia de la Revolución. Pues si bien se conoce la participación de Carmen Serdán, por fuentes extraoficiales, en su mayoría investigaciones como la de Mendieta Alatorre, la historia oficial ha ignorado su participación.

El caso olvidado de Carmen Serdán como revolucionaria no es único. En el libro *Introducción a la historia de la Revolución Mexicana*, publicado en noviembre del 2006 bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, con la autoría del investigador Javier Garciadiego, aún no se hace mención alguna de las mujeres que participaron en la Revolución. Ello pese a que en la presentación del libro, el entonces presidente de México, Vicente Fox Quezada, se empeña en señalar la contribución de “las mexicanas y mexicanos... hombres y mujeres” (*Introducción a la historia de la Revolución*, 3 y 4) a lo que Garciadiego, llama el acontecimiento nacional más importante del siglo XX (*Ibid.*, 5).

La omisión del libro de la Secretaría de Educación pública, de Garciadiego, no se justifica, puesto que a través de investigaciones exhaustas se ha delineado ya la participación de las mujeres en la Revolución mexicana. Mendieta Alatorre recoge más de cuatrocientos nombres de mujeres reconocidas como veteranas de la Revolución, por la Secretaría de la Defensa Nacional. Más aún, pese a que las mexicanas no obtuvieron el derecho al voto con la Constitución de 1917, su huella se siente en la Constitución misma. La investigadora Guadalupe Cruz Jaimes asevera que:

[l]a personalidad jurídica de las mujeres para firmar contratos, administrar sus propios bienes y negocios, para asumir la patria potestad sobre hijos e hijas y la igualdad de salarios por igual trabajo, son el resultado de años de lucha, sudor y esfuerzo de las mujeres revolucionarias que, yendo contracorriente, se impusieron al recato de la época y se cargaron de armas y valía (*Comunicación e Información de la Mujer*, Febrero 2007).¹⁶

¹⁶ La cita viene del artículo “La huella feminista en la constitución mexicana”, publicado por el Centro de Información de la Mujer (2007).

Su huella quedó impresa asimismo en las fotografías de la época, donde aparecen en cada uno de los papeles que desempeñaron, dentro o fuera de la tradición; y aún en corridos como la Adelita y la Valentina, que si bien pasan su participación por el plano romántico, también marcan su presencia.

LAS SOLDADERAS EN PAPELES MÍTICOS O DISTORSIONADOS

Es innegable la presencia de las mexicanas en la Revolución, como innegable es también la manera en que se les ha dejado fuera de la historia, y aún del folklore, puesto que ambas han caracterizado la participación de la revolucionaria como la “Adelita”—la madrespasa o la amazona¹⁷.

Herrera-Sobek, Macías, y Salas ya han expuesto la manera en que las soldaderas aparecen en papeles míticos o distorsionados en la historia y folklore de la Revolución. Acudo a sus investigaciones para iluminar la idea de que cuando no se ignora la participación activa de las mujeres en la Revolución, se mitifica. Herrera-Sobek, por ejemplo, define la imagen arquetípica de la amante como, “jovencitas no casadas. No son madres, técnicamente...sin embargo con frecuencia se les representa como coquetas cuyo comportamiento lleva a un inevitable desenlace trágico” (*The Mexican Corrido*, 54. La traducción es mía). En la tradición del corrido mexicano, el arquetipo de la amante aparece en dos variantes, la hermosa que desobedece a la autoridad, y cuya desobediencia se castiga con la muerte; y la jovencita que, mediante su belleza y por su comportamiento traicionero, causa la muerte del protagonista, y en ocasiones la propia (*The Mexican Corrido*, 57). En cuanto a la imagen arquetípica de la amazona, ésta ocurre cuando se representa a la soldadera en proporciones míticas, masculinizada.

¹⁷ A manera de definición, medrespasa se considera “al grupo social de mujeres que se definen por ser material y subjetivamente madrespasas. En ellas, la conyugalidad debería expresar la sexualidad erótica de las mujeres y el nexo erótico con los otros; sin embargo, debido a la escisión de la sexualidad femenina, el erotismo subyace a la procreación y, negado, queda a su servicio hasta desvanecerse” (Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres*, 39).

De la misma forma que he acudido a las propuestas de Herrera-Sobek para explicar la mitología sobre las revolucionarias, he cooptado el término de madrespasa del libro de Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madrespasas, monjas, putas, presas y locas* (2005), puesto que me parece adecuado para examinar el único lugar que históricamente se les ha reconocido a las mujeres en la Revolución: el de "Adelitas" que siguen a sus "Juanes" para servirles, como cónyuge (dentro o fuera de la legalidad), y como madres abnegadas, al cuidado de cada una de sus necesidades. Lagarde y de los Ríos distingue las madrespasas de las putas, éstas últimas mujeres que concretan el eros y el deseo femenino negado. A mi ver, las "Adelitas", en su papel tradicional, oscilan entre la madrespasa y la puta, puesto que su papel se reduce al de servirle al revolucionario, en la mesa, como madrespasa; o en la cama, en el papel de "novias". Dicha caracterización anula a las mujeres como revolucionarias.

La anulación (en el caso de las madrespasas), exageración y subsiguiente condenación de la sexualidad de la mujer como elemento que invalida su participación en el espacio político, como es el espacio que se intenta cavar a través del movimiento revolucionario mexicano, no se limita al corrido o al cine; o aún a la historia oficial. Un artículo publicado en *El correo mexicano*, un periódico partidario de Porfirio Díaz, también reduce las actividades políticas de las activistas, al pasarlas por el lente de la moral. Según el artículo, que reporta las actividades políticas contra Díaz en San Antonio, Texas:

[U]na Señora demente que varias veces a hecho uso de la palabra... se ha dedicado a cometer escándalo público, y cobijar con sus faldas mugrosas a tantos bribones que ya no quieren trabajar honradamente (*El correo mexicano*, 16 de noviembre, 1907).¹⁸

La mujer a la que se refiere es Andrea Villarreal González, una activista que aboga por los derechos de los obreros y las mujeres. Lo significativo del comentario le da un toque inmoral a las actividades

¹⁸ El énfasis es mío y señala la ortografía original de la cita.

políticas de Villarreal González (que cobija con sus faldas mugrosas a bribones). Con ello, apela al código moral de los lectores para que al repudiar su conducta “amoral” rechacen también sus ideas.

Cabe mencionar que no todos los corridos o narrativas reducen la participación de las mujeres en la Revolución al papel de la amazona, amante, o madrepasa. Como se comentó antes, uno de los artículos del *Tiempo de México*, recogidos por la Secretaría de Educación Pública, destaca la participación histórica de las mujeres en la Revolución, con el pronóstico de que la historia se encargará de recoger sus nombres (3). Asimismo, el corrido “Laureles y Gloria al Mártir de la Democracia Aquiles Serdán” destaca el papel que jugó Carmen Serdán y hace un pronóstico similar al de los editores del *Tiempo de México*.¹⁹ Aún el corrido “A la noble jefe de la sección de la Cruz Blanca, Srta. Elena Arizmendi”, resalta las contribuciones de la mencionada sin reducir su papel a términos románticos, de madrepasa, o exaltarlos hasta deformarlos con el mito de la amazona (Avitia, *Corrido histórico mexicano*, 44 y 45).²⁰

Sin embargo, en el imaginario cultural e histórico predomina la caracterización de la soldadera en el papel de madrepasa, amante, o Amazona.²¹ Campobello viene a marcar su presencia, y a [re]articular su participación en la narrativa de la Revolución, como se postula en el resto de este ensayo.

¹⁹ El corrido destaca lo siguiente: Carmen Serdán que igual a Leona Vicario / te hiciste grande por tu arrojo sin igual, / a ti vendrán llenas de lauros y de hinojos/las mexicanas vuestro nombre a venerar (Avitia, *Corrido histórico mexicano*, 6)

²⁰ Herrera-Sobek también ha identificado varios corridos en que se da un trato histórico no distorsionado a la soldadera (*The Mexican Corrido*, 93-103).

²¹ Como ejemplos de la desfiguración de la soldadera, en el papel de amazona, Herrera-Sobek menciona las películas *Juana Gallo* y *La Chamuscada*; películas en que la contribución bélica de las mujeres se ve comprometida por la importancia que se le da a la historia de amor, y puesto que a las mujeres se les caracteriza como superdotadas. (109-114).

CAMPABELLO Y LA [RE]INSCRIPCIÓN DE LA SOLDADERA EN LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN

Campobello, conciente del peso de la historia y de la cultura, se propone, a través de "Nacha Ceniceros", darle una cara más representativa –un nombre y una identidad, si se quiere– a la participación de las mexicanas en la Revolución. Si bien, como se mencionó antes, lo hace a lo largo de su obra, en este ensayo me enfoco en el cuento "Nacha Ceniceros".

En la primera parte del cuento "Nacha Ceniceros", Nacha muere. La manda fusilar el General Villa por haber asesinado a uno de los soldados, aparentemente debido a un accidente que ocurrió mientras Nacha limpiaba su rifle. Campobello narra la historia de la muerte de Nacha, con el cuidado de yuxtaponer inmediatamente otra versión de la historia que si bien sigue siendo trágica, no elimina a la revolucionaria, puesto que (afirma la voz narrativa) la muerte de Nacha no refleja la realidad: "Ésta fue la versión que durante mucho tiempo prevaleció en aquellas regiones del Norte. La verdad se vino a saber muchos años después. Nacha Ceniceros vivía" (*Cartucho*, 35).

El hecho de que Nacha sobreviva es significativo en varios niveles. En primer lugar, revela que su "asesinato" fue una leyenda. Al caracterizar la historia "que predominaba" sobre la muerte de Nacha como leyenda, Campobello pone en tela de juicio la versión dominante de la historia, de cuyas páginas también se elimina a la revolucionaria. Con ello, rescata la presencia de las soldaderas en el campo de batalla y define los parámetros por los que se debe juzgar su presencia en la Revolución: su contribución como soldado. Asimismo, en tanto que Campobello señala que Nacha sigue viva, expone el mito de que su contribución haya sido meramente doméstica (en el papel de amantes o sirvientas), y que por consiguiente las mujeres no merecen mención en el récord histórico, acuerdo implícito en el hecho de que la historia las haya dejado fuera. De hecho, Campobello, al volver a las mujeres al campo de batalla, rechaza el mito de la mujer soldado que debe volverse amazona, en otras palabras, perder su feminidad, para

poder operar como revolucionaria. De igual manera, delata el mito de que las soldaderas, al no ejercer un puesto decisivo en la lucha armada, se regresaron a sus hogares porque ya no eran necesarias en su papel doméstico o romántico. Campobello propone que se fueron desilusionadas porque no les quedaba otra opción en un mundo que al negar su contribución les negaba asimismo acceso al botín revolucionario. Finalmente, aún cuando concede que las mujeres “regresaron a casa” después de la Revolución, Campobello [re]articula la idea de las mexicanas como inercia pura, o pasividad, idea propuesta por pensadores de la talla de Octavio Paz, y asumida como cierta en algunos sectores culturales.

Campobello reinserta a las revolucionarias en el campo de batalla, como soldados, en la segunda parte de “Nacha Ceniceros” al yuxtaponer la versión conocida que suponía a Nacha muerta, y la versión real que la mantiene viva. Según la versión original, Nacha estaba enamorada del coronel Gallardo. Limpiaba su pistola cuando se le salió un tiro y mató al coronel. Todo parece sugerir que Nacha mata al coronel accidentalmente. Sin embargo, hay cierta ambivalencia en cuanto a la inocencia de Nacha, puesto que en el momento en que mata al coronel, Nacha conversa con otra mujer y está llorando. Hay una leve sugerencia de que la muerte no fue accidental, sino causada por celos. Ello se confirma con la orden del General Villa, de fusilar a Nacha por haber matado al coronel. Escribe Campobello: “Lloró al amado, se puso los brazos sobre la cara, se le quedaron las trenzas negra colgando y recibió la descarga” (*Cartucho*, 35).

Todo parece indicar que Nacha reúne las características de la soldadera, cuya fama se deriva no de sus méritos en el campo de batalla, sino de sus amoríos con uno de los soldados de la tropa. Parece ser la “Adelita”, cuya participación en la Revolución se reduce a su relación amorosa con un soldado. Hay una sugerencia, casi perdida en la versión original del texto, que devela la condición de soldado de Nacha. Escribe Campobello: “era coronela y usaba pistola”. No hay, sin embargo, otros detalles de su vida de soldado. Su papel en el campo de batalla ha sido reducido al de “novia”

de un soldado. Según Herrera-Sobek, una vez que la soldadera pierde sus cualidades de soldado y encarna el papel de amante, o interés amoroso de algún soldado, desobedece a la autoridad y causa la muerte del soldado, y la propia. (*The Mexican Corrido*, 57). Claramente, en la versión de la historia de Nacha Ceniceros, que presenta Campobello, en la primera parte del cuento, Nacha causa la muerte de un hombre, y la propia. A nivel textual, Nacha muere por haber matado a Gallardo, el coronel de quien estaba enamorada. A nivel simbólico, el fusilamiento de Nacha equivale a la expulsión del campo de batalla –y eventualmente del panorama histórico– a las mujeres, a quienes por lo general, se les acusa del decaimiento físico y moral de las tropas (de varones). Pese a la participación armada de las mujeres en la Revolución, en 1925 el ministro de guerra, Joaquín Amaro, les prohibió la entrada a los cuarteles. Las acusó de ser “[the] chief cause of vice, illness, and disorder” (“The soldadera in the Mexican Revolution”, 101). Más aún, a nivel pragmático, una vez expulsadas del campo de batalla y de los cuarteles, y borrada su participación armada de las páginas de la historia, fue fácil negarles, a la mayoría de ellas, la parte que les correspondía de los escasos logros de la Revolución. Como se observó antes, fueron pocas las soldaderas pensionadas por méritos propios, aún cuando en 1935 se pensionó a las viudas y hermanas de los soldados (varones) que pelearon en la Revolución.

En la segunda parte del cuento, Campobello propone que la versión oficial que les niega a las mujeres el haber participado como soldados en la Revolución, o sea, que las “fusila”, borrándolas de la historia, como se señaló antes. Si bien el fusilamiento de Nacha Ceniceros no es más que una calumnia para alejarla de los frutos de la Revolución, Campobello, deja bien en claro que el romance con el soldado también fue una calumnia. Lo hace al rearticular el papel de Nacha en el cuento, y con ello el de la soldadera en la Revolución. A diferencia de fotografías tradicionales de las revolucionarias, como la examinada al principio de este ensayo, o de la historia operante que calla los datos de las soldaderas, Campobello nos proporciona detalles de las destrezas de Nacha como guerrillera: “Nacha Ceniceros

domaba potros y montaba a caballo mejor que muchos hombres" (*Ibid*). Siguiendo con su reconstrucción del carácter de la mujer soldado, delata el motivo que la llevó a la Revolución: "Se fue a la Revolución porque los esbirros de don Porfirio Díaz le habían asesinado a su padre" (*Ibid*), y finalmente nos vuelve a repetir su condición de soldado, con las últimas palabras del cuento: "¡Viva Nacha Ceniceros, Coronela de la Revolución!" (*Ibid*).

Es obvia la intención de Campobello de reivindicar a la soldadera en la segunda parte del cuento, tanto por lo que dice –que era soldado– como por lo que calla: *si era o no novia de un soldado*. Al resaltar sus atributos como soldado, y dejar a un lado los lazos románticos que pudieron o no haber existido entre Nacha y un soldado, Campobello marca otra pauta desde la cual valorar la presencia de las mujeres en la Revolución: su contribución al movimiento armado. Campobello proporciona dos referencias a su posición como coronela, una descripción directa de sus destrezas como soldado, una explicación de sus motivos para pelear, y, lo más pugnante, puntualiza que Nacha sobrevive.

Además de reinscribir a las revolucionarias en la narrativa de la Revolución, y de corregir la percepción de algunos y calumnia de otros, de que su participación se limitó a la de compañeras o amantes de los revolucionarios, Campobello embiste contra el mito de la mujer soldado que debe volverse amazona, en otras palabras, perder su femineidad, para poder operar como revolucionaria.²² Si bien se glorificaba a la soldadera en el papel de amazona, puesto que se le reconocía su valor, dicha mitificación la negaba como persona al negarle su feminidad y volverla varón.

En el cuento de Campobello, en ningún momento Nacha pretende ser hombre. Al principio del cuento se afirma: "era

²² Cabe aclarar que era común que las mujeres adoptaran el traje del varón para poder ser tomadas en cuenta como soldados. Otras asumen nombres masculinos. Aun las escritoras revolucionarias adoptaban un lenguaje hipermasculino para ser tomadas en serio a la hora de incitar a los hombres a la lucha. Ello, y la noción cultural que una mujer no podía realizar hazañas destinadas a los hombres, dieron paso a mitos sobre la soldada amazónica.

coronela, usaba pistola, y tenía trenzas" (*Cartucho*, 35) Incluso al morir fusilada, "se quedó con las trenzas negras colgando" (*Ibid*, 36). Las trenzas marcan su atuendo femenino, ya que así llevaban el pelo tradicionalmente las mujeres en la época de la Revolución (a principios del siglo veinte). Más significativo aún es el hecho de que su participación en la Revolución no se debe a sus cualidades de mujer superdotada, o masculinizada. Nacha Ceniceros domina potros y monta caballos mejor que muchos hombres, escribe Campobello (y es aquí donde sus palabras desmitifican a la amazona): "[E]ra lo que se dice una muchacha de campo, pero al estilo de la sierra, podía realizar con destreza increíble todo lo que un hombre podía hacer con su fuerza varonil" (*Ibid*). Campobello deja en claro que si bien la revolucionaria participa al nivel del hombre, su participación obedece a sus características de mujer de campo, y no a una condición física masculinizada.

El comentario anterior es significativo puesto que abre un espacio para la reafirmación de participación de la mujer –como mujer y ya no intentando ocupar el lugar del hombre– en la Revolución, un espacio culturalmente masculino. Si la mujer logra hacerse un espacio en la Revolución como mujer, puede ocupar otros espacios igualmente definidos culturalmente de y para los varones, como la política.

En tanto que Campobello resalta la capacidad de Nacha para desempeñar cualquier trabajo sin tener que masculinizarse o mitificarse en el papel de Amazona, la escritora plantea otra idea significativa, la idea de que no es que las mujeres no puedan "realizar con destreza increíble todo lo que un varón realiza con fuerza varonil". Lo que ocurre, según Campobello, es que las mujeres abandonaron la Revolución al no haber conseguido ser tomadas en cuenta en el repartimiento de bienes de la Revolución. El planteamiento de Campobello de que Nacha había vuelto a su casa de Catarinas, desengañada de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría, queda bien respaldada por la Constitución de 1917, documento que pretende poner fin al movimiento armado al acceder a algunas de

las demandas de los revolucionarios. En teoría, la Constitución establece que ante la ley, las mujeres son iguales a los hombres. En la práctica, sin embargo, se les negó el voto, y con ello un lugar, si bien simbólico, en las esferas políticas a cargo de la construcción del destino de la nación. El mismo Javier Garciadiego concede que la Revolución fue una lucha peleada por las clases marginadas (a quienes se refiere como "clases populares") cuyos frutos los recogen la clase media y alta. Escribe Garciadiego que una vez que los villistas y los zapatistas dejaron de ser un factor decisivo en México, "el gobierno carrancista dejó de requerir apoyos populares masivos, por lo que comenzó a revertir la tendencia dominante en 1914 y 1915, de hacer grandes concesiones sociopolíticas a tales sectores" (*Introducción histórica a la Revolución*, 88). En otras palabras, si ni los villistas y zapatistas logran integrarse a los logros de la Revolución, siendo reconocidos como factores decisivos en la fase armada de la lucha, las mujeres, a quienes ni siquiera se les reconoce como participantes, no tienen más recurso que volverse al hogar, "desengañadas de la actitud de los pocos que pretendieron repartirse los triunfos de la mayoría" (*Cartucho*, 36).

No les queda a las mujeres más que regresarse al único espacio en que se les reconocía algún tipo de legitimidad: el hogar. Sin embargo, aún cuando regresan a casa, sin otras opciones puesto que la política las volvía a dejar fuera, ello no quiere decir que la derrota haya sido completa, como lo supone el hecho de que se les haya dejado fuera de la historia, eliminado, o "fusilado" como a Nacha. La aseveración de Campobello de que Nacha Ceniceros, que podríamos calificar como la personificación de la soldadera, regresó a rehacer los muros y a reparar las claraboyas, de un hogar que le sirvió también de campo de batalla, apunta hacia la idea de que Nacha Ceniceros, y con ello las mujeres, siguen vivas. Su vida proviene de su capacidad para mantenerse activas, aun cuando la actividad sigue ciñéndose a parámetros marcados por la tradición, como es la reparación del espacio doméstico. Antonieta Rivas Mercado, contemporánea de Campobello, postula que en México se le llama buena a la mujer cuya única virtud consiste en el no

hacer. "Extraño concepto el de la virtud femenina que consiste en 'no hacer'", observa Rivas Mercado (*Obras completas*, 319). Así, en tanto que Campobello puntualiza que Nacha se regresó a casa, mas no a la inactividad, rearticula la posición de las mujeres más allá de la pasividad, como seres que hacen, y que con ello, son.

Al situar a las mujeres fuera de la pasividad, Campobello socava los argumentos sobre la mexicanidad, como el construido por Octavio Paz, en el que supone que la esencia de la mujer mexicana, radica en la pasividad. Paz expresa que la virgen de Guadalupe y la expresión popular la Chingada, que según él se refiere a la Malinche, encarnan los mitos de la maternidad mexicana, y con ello, de la femineidad. Expone que ambos son modelos pasivos, especialmente la Chingada.

Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo... Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina" (*El laberinto de la soledad*, 77).

En resumen, Campobello [re]inscribe a la revolucionaria en la narrativa de la Revolución. Lo hace al reconocerle vida y acción propia en el campo de batalla; al socavar el discurso legendario que rodea a la revolucionaria contando "historias verdaderas en un país donde se fabrican leyendas", y rearticulando la femineidad de las soldaderas "jubiladas" dentro de la actividad, socavando con ello discursos tradicionales que plantean a las mujeres como la encarnación de la pasividad.

CONCLUSIONES

Las mexicanas participaron en la Revolución en todos los papeles posibles: si bien siguieron siendo esposas, madres, hijas, hermanas, enfermeras, y amantes de los revolucionarios; también ocuparon su propio espacio en las filas de combate y en otros espacios no menos revolucionarios: fueron periodistas incansables que trabajaron en

la promoción de la Revolución; fueron espías, propusieron leyes, y fueron, como nos recuerda Campobello, mujeres que tomaron las armas y lucharon por sus ideales en su condición de mujeres. Sin embargo, la historia, y a veces las voces populares, las han borrado; o han negado su participación desfigurándolas detrás de papeles impuestos por la tradición, como el de la Adelita, amante y seguidora del revolucionario, o el de la Amazona. Con la historia de Nacha Ceniceros, Campobello reivindica la memoria de las soldaderas, y reclama el lugar que les corresponde en la narrativa de la Revolución: una página donde el traje vistoso de la soldadera sea su propia identidad: con nombre, apellido, rango, razón para entrarle a la lucha y, por qué no, trenzas, si éstas son parte de una definición propia.

Bibliografía

- Avitia Hernández, Antonio. *Corrido histórico de México. Voy a cantarles la historia. Tomo II (1910-1916)*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1997.
- Campobello, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. 2da. ed. México. D.F.: Factoría Ediciones, 2000.
- _____. *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte*, en *La novela de la Revolución Mexicana*. Introducción de Antonio Castro Leal. México, D.F.: Aguilar, 1960.
- _____. *Las manos de mamá, tres poemas, mis libros*. México, D.F.: Factoría Ediciones, 1999.
- Crónica Ilustrada de la Revolución Mexicana*. Un pueblo en armas. 21 de septiembre 1966.
- Cruz Jaimes, Guadalupe. *La huella feminista en la Constitución mexicana*. México, D.F.: CIMAC Comunicación e Información de la Mujer, 2007.
- www.cimacnoticias.com/site/07020608-La-huellafeminista.16462.0.html (Accessed January 15, 2008).
- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Garciadiego, Javier. *Introducción a la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 2006.
- Herrera-Sobek, María. *The Mexican Corrido. A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Hunt, Lynn. *Family Romance of the French Revolution*. 2da. ed. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 4ta. ed. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Lau, Ana y Carmen Ramos. *Mujeres y Revolución, 1900-1917*. México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1993.
- Macías, Anna. *Against All Odds. The Feminist Movement in Mexico to 1940*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1982.

- Mendieta Alatorre, Ángeles. *Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, 1875-1942. Extraordinaria precursora de la Revolución Mexicana*. México: Impresores de Morelos, 1983.
- _____. *La mujer en la Revolución Mexicana*. México, D.F.: Talleres Gráficos de la Nación, 1961.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Séptima. Ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Rivas Mercado, Antonieta. *Obras completas de María Antonieta Rivas Mercado. Introducción de Luis Mario Schneider*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Salas, Elizabeth. "The Soldadera in the Mexican Revolution. War and Men's Illusions," en *Women of the Mexican Countryside, 1850-1990*. Eds. Heather Fowler-Salamini and Mary Kay Vaughan. Arizona: University of Arizona Press, 1994.
- Tiempo de México*. "El verdadero sexo fuerte". 22 de noviembre de 1982.
- Villegas de Magnón, Leonor. *The Rebel / Leonor Villegas de Magnón*. Edited and introduced by Clara Lomas. Houston, Texas: Arte Público Press, 1994.



Josefina López's *Simply María, or the American Dream*: Lessons in Gender... and Action!

Por Nancy Bird

Resumen

Este ensayo se concentra en la obra teatral *Simply María, or the American Dream*, de la escritora contemporánea Josefina López. En particular, se analiza el personaje de María en términos de las negociaciones culturales que debe performar no sólo como una latina en los Estados Unidos, sino como una mujer. Por tal motivo, el enfoque es la manera en que la obra representa el viaje de María a través de una serie de lecciones de género sexual. Como la protagonista de la obra y del viaje, María se enfrenta al reto de cada lección lográndose emancipar de la norma patriarcal.

Palabras clave: Josefina López, mujeres, género sexual, latin@s en los Estados Unidos, inmigración, instituciones culturales.

Abstrac

This essay concentrates on the play *Simply María, or the American Dream*, by contemporary writer Josefina López. In particular, the character of María is analyzed in terms of the cultural negotiations she must perform not only as a Latina in the US, but as a woman. Thus, the focus is the manner in which the play represents María's journey through a series of lessons in gender. As the protagonist of the play and the journey, María faces the challenge of each lesson and is able to emancipate herself from the patriarchal norm.

Key words: Josefina López, women, gender, Latin@s in the US, immigration, cultural institutions.

An array of possible challenges Hispanics may face in the United States are depicted in *Simply María, or the American Dream*, written in 1986 by Chicana/Latina playwright Josefina López

at the age of seventeen. In this play, the challenges are enacted from the perspective of a young Mexican woman in her quest for success as an individual. María, the protagonist, confronts crucial behavior expectations based on her upbringing, especially those that respond to traditional gender roles. Thus, the play (re)creates María's journey through lessons in gender roles as she questions them. In her learning process, María recognizes how dependence leads to subservience, how gender matters in terms of having access or not to education and a career, and also, how influential cultural institutions —such as the family, the Church and society— may function as enforcers of the submissive role of women. In contrast to this subordinate role, taking action is a key resource for María in asserting her personhood beyond gender expectations.

Although articulated in different ways, María discovers that the two cultural worlds she inhabits, that is the Mexican/Hispanic and the American, are both structured in a patriarchal fashion. Therefore, it is not a matter of forcing the mold of one culture over the other, but for this young woman, it is a matter of drawing strength from both, being critical about both, and affirming her self. By unsubscribing to what Karis Ikas (2002) calls “the archaic mindset of her Mexican parents” (p. 179) –but not her parents themselves– and becoming aware of “their frustrations with America and its illusionary myths” (p. 180), López presents a protagonist that embodies and celebrates Hispanic/Latin@ women and men by representing them as personalized and humanized individuals. Nonetheless, María's journey through understanding “gender,” and her unapologetic rejection of the patriarchal order that pervades the culture where she is raised, closely resonates with specific aspects of being a Mexican, a Hispanic, and a woman. As Margo Milleret notes (1998):

María, whose growing up is staged as a flashback, opens and closes the play with the same action in progress –she is walking out of her home, suitcase in hand, to begin college. This action represents María's rebellion against her parents and their efforts to shape her into a “good,” that is self-sacrificing, Mexican wife and mother (p. 110).

This imposed "shaping" is the reason why *María* transforms her lessons into a tool for shedding the costume of the subservient female.

Even though not in every context Latino/a is interchangeable with the term Hispanic, due to the associations with citizenship and ethnicity they both elicit, for the purposes of this essay, they will be used as closely related terms to refer to people who are born into a Spanish-speaking family and are raised in a Hispanic culture, regardless of their immigrant status in the context of the United States¹. From there onwards, the challenges of "gender" will be evaluated in light of the structure of the traditional family, what it means and how it molds itself within the influence of cultural players such as the patriarchal order and religion institutions. With this background, *María's* trajectory through the gender lessons is assessed in her ability to be *simply* her own person and not necessarily a generic "simply" *María*. As she grows up into adulthood, the intended simplicity and her push to educate herself puts her at odds with her culturally prescribed family obligations and the stereotypes of the Latina "baby-maker" forced upon her by some sectors of Anglo society. A main issue Josefina López addresses and fully articulates in question and in response is, what does the patriarchy has to do with her struggle to pursue and education? That is, an education that goes beyond the one received as a female expected to be a wife, a mother and a housekeeper. The play itself reveals the role of the patriarchal ethos in the sanctioned subservience of women within the family, society, and reciprocally, within the culture where *María* is raised.

I. (IN)DEPENDENCE AND THE PURSUIT OF EDUCATION

As the "girl" characters in scene two that come to the stage to proclaim the "making of a Mexican girl," it is established that *María* is "not to be independent," and her "only purpose in life is to

¹ About the political uses of the term "Hispanic" in the United States, Suzanne Oboler comments how it "homogenizes class experiences and neglects many different linguistic, racial, and ethnic groups within the different nationalities themselves" (p.2).

serve three men: [her] father, [her] husband, and [her] son" (Feyder 1992, 119, 1986). The first installment of the lessons in gender roles is thus delivered. Service to such revered trinity is a culturally inscribed role for women within the very structure of the family. Therein lies the root cause for María's move beyond this paradigm of domination and subordination. Instead of allowing her identity to form and anchor itself by the relationship of subordination to men as the bearers of the word and the norm in this cultural and familial structure, the play exposes the making of subservient women and the blind acceptance of such status. It is therefore significant that one aspect that aids María in distancing herself from these cultural prescriptions is actually the example of acquiescence to the norm through the character of her mother who advises her to "be submissive" because "that's the way it is." (Feyder 1992, 126, 1986). This "lesson" is part of the formative process of María as a female and as a woman, and it is problematic indeed in its blind acceptance of traditional gender roles. Regarding this issue, Milleret (1998) calls attention to the fact that in cases such as María's: "[g]rowing up into womanhood necessarily involves conflict between mothers and daughters since mothers are often the chief enforcers of patriarchal values against which daughters rebel" (p. 112).

At some level, the family's move to the United States, according to Ricardo, María's father, had something to do with finding a better life. He explains to his daughter how "in America, the education is great! You can take advantage of all the opportunities offered to you. You can work hard to be just as good as anybody. You can be anything you want to be!" (Feyder 1992, 124, 1986). But later on, the same parents who once told her about the importance of receiving an education and the possibility of achieving "the American Dream," are the same who contradict themselves in their message to her daughter once she has become a young woman. By the time María is eighteen, she realizes she is not cut for the housewife-only lifestyle and claims an education and a career in acting. Carmen, her mother, reacts with disapproval and judgment: "Ayyy, María, you are crazy. You don't know what you want;" to which Ricardo

adds: "I didn't know you had to study to be a whore" (Feyder 1992, 129, 1986). With this interaction and with having her upbringing at the crossroads of different mentalities, a corollary to the first lesson in gender emerges. Indeed, *María* receives a harsh yet revelatory second installment of her lessons in gender and its underlying conceptual tensions. Not only she was supposed to just tend to household chores, she was not supposed to pursue academic an education and an artistic career that would suit her interests. She was not supposed to have, in the patriarchal mindset, any such ambitions.

The opportunities to study and to explore careers exist. However, when it comes to a young woman, her being a woman, again, in the limiting patriarchal mindset, precludes her from a full immersion into that realm of possibilities. Her father's reaction to her interest in theatre echoes a deeply held belief that whatever lies outside the domestic sphere is either the terrain of men or of prostitutes, also implying that lady-like behavior is at odds with a career of a public dimension, which is the case of acting. It should be added that as a career, acting also serves to mimic and to embody, which also brings to the surface the script, literal and/or cultural, behind a character and/or a normative mode of being. In a way, acting could represent being anything one could pretend to be, to paraphrase Ricardo's earlier words to his daughter. As the opportunities are available in their full range for those who are not expected to be submissive and subservient, *María's* most valuable lesson becomes evident: gender does matter in any decision regarding herself, her future, and her family. In the patriarchal mindset, *María* was not expected to avail herself of opportunities in education, theatre and the public arena.

II. INSTITUTIONS, INFLUENCES AND OTHER ENFORCERS

Coming from a Latin American background, but growing up as a US Hispanic or Latina, the protagonist lives through the struggles of socially prescribed roles for men and women within

the Mexican family realm. María experiences firsthand how there is nothing “natural” about the daily life articulations of the patriarchal paradigm, especially in terms of gender roles. These articulations are carried out rather automatically by her parents, Carmen and Ricardo. This compliance toward such roles evidences the centrality of the religious institution and, as analyzed further on, its structural translation into the institution of the notion of family they uphold. Josefina López presents and confronts this mentality in her plays, especially in *Simply María*. As Milleret (1998) comments:

López’s plays also address the notion that the best possible plot resolution for “good girls” growing-up is marriage and childbearing. That ending is indoctrinated into girls at home by mothers and fathers with the assistance of the Catholic Church. The indoctrination process involves placing limitations on girls so that they accept their status as second class citizens willing to cater to men. However, *Simply María*...offer[s] new plot lines in which growing up means questioning the traditional values of dependence and inferiority (p. 112).

Moreover, in her introductory comments to the anthology: *Shattering the Myth, Plays by Hispanic Women*, Linda Feyder (1992) points out how these Latina writers are critical of the influence of religion in the cultural scaffolding of the Latin American countries where they and/or their parents were born and raised.

The cultural negotiations María has to endure and thus transform are aimed at allowing the individual, beyond gender norms, to assert their uniqueness and question patterns of dominance and subservience. María, more than simply, challenges the patriarchal code. She also articulates new possibilities of being a Latina and a woman beyond traditional cultural definitions and without pitting Latino versus Anglo cultures into a dead end. The understanding of the cultural lessons in gender she undergoes while growing up is confirmed in her letter to her parents at the end of the play; a letter in which she decides for herself that she is going to pursue higher education. Before signing off she recognizes to them: “You taught me everything I needed to know” (Feyder 1992, 140-141, 1986). Therefore, she acknowledges that she

has received an education from her parents, in this case a process of learning nuances by the patriarchal ethos of the cultural parameters they embody and uphold. María, however, uses that cultural conditioning to veer away from it and take on a different path without attempting to deny her roots, since those roots can serve as markers of how much she has grown up, and has become able to think for herself beyond the mold imposed on her culturally, as a Latina and as a member of American society.

Nonetheless, the contrast with her parents is significant. Carmen and Ricardo find themselves confined by traditional gender roles. Albeit their pursuit of a better life, they still cannot picture their daughter beyond the realm of female subordination to the family. When María asks why she needs to be submissive, her mother answers in a way that attempts at discouraging any further questioning: "I know it's not fair, but women will always be different from men. Ni modo." (Feyder 2002, 126,1986). The resignation in Carmen's answer is congruent with a more ontological view of men and women being different in irreparable ways. Thus, María's mother is the epitome of the obliteration of an individual identity as it is taken over by the dominant norms of the culture in which she has been molded. This culture being, aside from the specificities of Mexican and/or Latin American culture, that of the patriarchy, which is found all across the board.

When it comes to men and women, physiological and physical differences do exist and are not to be trivialized, —just as difference between woman and woman and man and man exist, and are not to be belittled—, but there are other differences that have been socially and culturally constructed. Differences as to how they relate to what is defined as "masculine" or "feminine" features or behaviors, how they have been educated, and how they have been instructed to understand their place in society and in the world are not ontological but epistemological. As such, difference constructed by "gender" as a cultural construct, is not inherent to one being "man" or "woman" but is a difference created, maintained and potentially re-validated by society and its cultural expressions.

However, the enmeshment of biological sex and expected behaviors has been so conspicuous in the culture of everyday life (in the Hispanic world, the United States and many other places) that it has been made to seem “natural” and uncontested, as expressed in Carmen’s conformist answer to María. But López questions this social conditioning throughout the play. Why is it that Ricardo assumes he is expressing the way issues between man and woman are like when he warns his daughter that “No Mexican man is going to marry a woman who can’t cook” (Feyder 1992, 127, 1986). Where is it that this paradigm of rigid definition apparently finds uncontested authority? The last sequence of scenes in *Simply María, or the American Dream* takes on a dramatic, exaggerated and even farcical tone to depict and criticize the subjugation of women by projecting how María’s life would be like, if she acquiesced to the governing norms of behavior about gender².

Scene eight bears the title “The Dream” and a mythical aspect that turns it into a commercial and/or *telenovela*-like stage. It is where María is literally “refereed” into marrying José. This prompts her and the viewer to envision her life if she were to follow the norm as expected by her culture and by her family as agents that embody and propel that social ethos. Moreover, there is the authoritative figure of the character of the “Priest” who decrees the following cultural contract:

Dearly beloved, we are gathered here, under the Catholic Church, in the holy House of God, to unite these two people in holy matrimony. Marriage is sacred. It is the unification of a man and a woman, their love and commitment, forever, and ever, and ever; no matter what! Well, then, let’s begin...María, do you accept José Juan González García López as your lawfully wedded husband to love, cherish, save, cook for, clean for, sacrifice for, have his children, keep his house, love him even if he beats you, commits adultery, gets drunk, rapes you lawfully, denies you your identity, money, love his family, serve his family, and in return ask for nothing? (Feyder 2002, 132, 1986).

² This is following Judith Butler’s *Undoing Gender* (2004) and her analysis on gender, the normative related to gender, and the issue of intelligibility and being a recognizable social entity.

In light of these sentencing words, the "Priest" not only suggests, but also embodies the idea of the religious institution when intertwined with the patriarchal tradition as a facilitating vehicle for women's submission, subordination, and subservience. It is notable that in direct contrast with the image of the "white wedding" as the climax of culturally-endorsed melodramatic material, López underscores the detrimental gender conditioning enmeshed within all that leads to and follows such "sacred" rite of passage. This scene, exaggerated in its melodramatic overtones, also emphasizes María's stance in regards to pursuing a life that does not fit the role of a subservient María, but of a María undone of the making of her prescribed cultural character not only as a Latina but as a woman. That is, a María that has shed the gender conditioning imposed on her as the "natural" way of how men and women are like. In other words, the María that has grown up through the gender lesson by outgrowing its oppressive standards is not and cannot be traditional marriage material in the terms the "Priest" conveys.

As confirmed later at the end of the play, María not only deviates from traditional roles for women in the family and in relation to men, but also challenges them at the very root of the limitations they entail. She therefore embodies the idea that a woman has the right to think, to choose, to question, without having these actions be misconstrued or even trivialized as just wanting to be "like a man" or as antagonizing with men as her social and cultural counterparts. In fact, it becomes apparent that accusing a woman who wants to have choices in her life as wanting to be "like a man" proves the deeply entrenched influence of patriarchal mentalities in the way a society is molded. This trivialization underscores that society has been normalized in terms of "man" how it has become the standard against which actions and doings are measured. But why is it that women need to be subordinated to such gender paradigm? Why cannot it be that a woman challenging the norm is a woman in pursuit of her self? These are some of the main queries brought forth by the lessons in gender depicted in López's play.

This is exactly why the question of gender matters in María's journey surviving and paving her own way through its lessons: why

is it that a woman is expected to be a submissive, subservient and subordinate being, when such expectations, within the familial scope, are unthinkable for men? Her father supports this socio-cultural prescription for women. Alongside her father, her mother passively accepts that prescription, living it without questioning such roles for men and women. Questioning would be a form of disobedience, and thus it would bring about if not some type of punishment, a crack within those established family dynamics. In this rigid patriarchal context, a disobedient woman would forfeit then her membership in the "household paradise" where, as the soap-opera life projected in scene nine of the play, she would live "happily everafter." But María is able to see beyond the "wife" character in the "household paradise" as the latter boasts a de-personalized: "Yes! I've mopped the floors, done the dishes, the laundry; the house is spotless" (Feyder 1992, 134, 1986). This María knows there are other possibilities much more personalized.

Furthermore, the protagonist López presents us also rids herself of the costume of the reproductive machine as a Mexican woman in the US, which denotes that while rejecting oppressive notions of gender within her culture of origin, she is able not to fall into the stereotypes and prejudices on the other side of her cultural influences. It is in scene eleven that our protagonist decides that enacting María within the melodramatic scope of the soap-opera mode is detrimental to her being herself. She voices her discontent with the norm and claims her unique identity: "I am a woman...a real woman of flesh and blood. This is not the life I want to live; I want more! And from now on I am directing my own life! Action!" (Feyder 1992, 137-138, 1986). The scene quickly transforms itself into a courtroom where María is to be judged for taking such action. As per the directions in the play, "JUDGE will be done by the same actor who does PRIEST" (Feyder 1992, 138, 1986). Through this undertaking of two authoritative roles by the same actor, both characters being male and being bearers of the word in all its social consequences, López is calling attention to the influence of traditional social institutions, in this case the law and the Church, in the gendering of actions and in judging any transgressions to the patriarchal norm.

In this play, the critique to the religious institution and its influence on relationships between the sexes and the genders is a rather provocative one. As people continue to question traditional gender roles and how they function as cultural articulations that can place limitations on men and women –since society is composed by both and articulated by the negotiated relationship between any two or more people– the topic reaches further into social, economic, and political realms. The Catholic Church, besides it being a religious institution, is also a socio-cultural one. Its influence extends itself through documents, sermons, and positions taken in light of social issues such as women and the family and their place in regards to the Church's faith. While Josefina López wrote this play in the 1980's, it is evident that the ever-evolving discussions about gender are still at the forefront of socio-cultural debates, and the religious institution is part of those discussions.

For instance, In the May 2004 "Letter to the Bishops," the Church addresses the topic of women both within its institution and in the traditional family. The second point about current gender debates, regarded actually as "the question," in such letter, observes how:

In order to avoid the domination of one sex or the other, their differences tend to be denied, viewed as mere effects of historical and cultural conditioning. In this perspective, physical difference, termed sex, is minimized, while the purely cultural element, termed gender, is emphasized to the maximum and held to be primary. The obscuring of the difference or duality of the sexes has enormous consequences on a variety of levels. This theory of the human person, intended to promote prospects for equality of women through liberation from biological determinism, has in reality inspired ideologies which, for example, call into question the family, in its natural two-parent structure of mother and father, and make homosexuality and heterosexuality virtually equivalent, in a new model of polymorphous sexuality³.

³ The contextualization and expressed concern in the letter reads as follows:

"Recent years have seen new approaches to women's issues. A first tendency is to emphasize strongly conditions of subordination in order to give rise to antagonism: women, in order to be themselves, must make themselves the

In its attempts to distinguish the uses of "sex" and "gender," this document positions itself within the debate about gender, while being based on the very mentality that tries to naturalize certain behaviors and practices within normative gender roles as prescribed for men and women. Even as it considers "the difference and duality of the sexes," its treatment of what is "natural" for the "sexes" is very much conceptualized within normative views of gendered roles in the family and in society. It should be noted that if "gender" has been emphasized over "sex" it is precisely because society and its institutions –political, cultural, and religious– have been influential agents in creating a conflictive enmeshment between those two concepts. Judith Butler (1993) has aptly described the lack of accessibility to "sex" if it is not through "gender" in *Bodies that Matter* (p. 5). This accessibility paradox is one of the major challenges in María's quest for her own identity as a woman, a Latina, and a person.

The more poignant question raised, and proposed in *Simply María* through the protagonist's lessons in gender, is how can a "natural two-parent structure of mother and father" be deemed as such –that is, as natural–, and as the epitome of the family, if the components of such structure are both culturally subordinated to prescribed (gender) roles that do not necessarily correspond to "sex" but to "gender." For María, the protagonist, this question is what propels her into questioning her lessons in gender –all ironies considered– as taught by her parents, Carmen and Ricardo, who as a traditional couple embody the superseding of "sex" by "gender." Is it then that the "natural family" is a locus for gender costumes that highlight male dominance while maintaining female subordination? As such, it is congruent with María's pursuit of opportunities to seek a less constrictive mode of relating than the one her parents had accepted and upheld.

adversaries of men. Faced with the abuse of power, the answer for women is to seek power. This process leads to opposition between men and women, in which the identity and role of one are emphasized to the disadvantage of the other, leading to harmful confusion regarding the human person, which has its most immediate and lethal effects in the structure of the family" (2004).

Taking into account that, as María's first installment of the gender lesson suggests, women are to serve men, it may very well be that the compliance with gender roles as established is symptomatic of a profoundly entrenched belief in the superiority of the masculine. It is no coincidence that the protagonist's name brings to mind the biblical María, who has been an idealized model of motherhood and submissiveness in many cultures⁴. With this model, the woman, as accepted and performed by Carmen, follows that same pattern within the realm of the family as unquestioning wife and abnegated mother. It is significant and underscoring of the influence of the religious institution the fact that it is instructed that the same actor who plays "Priest" also performs as "Judge," which is in agreement with the male position of power and superiority as socially constructed and agreed. It is also revealing that María, while being projected onto a stereotypical and farcical enactment of the role of the (Mexican or Latina) mother as a "reproductive machine" in the context of Anglo society in the United States, is also contesting the naturalization of idealized and exaggerated motherhood precisely by being depicted as a machine. She decides against this life path as she finds herself on the verge of being completely dehumanized and de-personalized in the name of family and gender reverence and compliance.

Upon facing trial for her dissidence, María is also able to detect patriarchal roles for women and denounce them as such. Ironically, the jury is composed of women, all of them appearing to submit to the gender normative they have learned to accept, perhaps afraid of being judged if they do otherwise. While María is not sure exactly what is it that she has done wrong, the character named "Prosecutor" voices the notion of the superiority of the male as he supports the patriarchal mentality behind it:

This trial is meant to help preserve the institution of marriage.
Ladies and gentlemen of the jury...in this case, ladies of the jury.

⁴ For the specific case of Mexico, its women and its literature, Jean Franco has noted the indoctrination of inferiority in women and the general acceptance of it (in the introduction to *Plotting Women*, 1989).

A man's home is his castle. Where he has his foundation. It is the place where he comes home to his family, and he becomes king of his castle. But this poor man comes home one evening and finds his children unattended, his house a mess, his dinner unprepared and his wife sitting back, watching soap operas! (Feyder 1992, 138-139, 1986).

Even though the jurors are all women, María cannot find in such gender distinction a space of solidarity and understanding. The Prosecutor seizes the opportunity to lecture the women jurors on the reverence to men with obvious religious overtones. María, on her part, recognizes the cultural influences in which her jurors have been living and feels that as "women, Mexican, traditional... They can't be possibly objective" (Feyder 1992, 138, 1986). Thus, she receives another harsh installment of the lessons in gender: women becoming vehicles and maintainers of the patriarchy in the very few instances they may have a say outside the home. They uphold the very paradigm that has prevented them from considering other opportunities in their life besides the domestic expectations imposed on them. Moreover, as María objects the remarks expressed by the Prosecutor, it is the character of the "Judge" who bluntly reminds her that in this context (patriarchal and normative) she does not have a voice (Feyder 1992, 139, 1986). Ironically, the Prosecutor accuses the woman for "sitting back, watching soap operas," activities that may seem quite sedentary and that mirror the state of submissiveness and the apparent passivity of females⁵. The redeeming feature in María's situation however is that as the play projects her into the *telenovela* and melodramatic world, she is able to detect and undo that model and costume of scripted feminine passivity.

⁵ In her study of Rosario Ferré's writings, Mariela Gutiérrez (2004) notes the following in regards to Latin American women and the force of cultural agreements that respond to a normative (and patriarchal) mindset: "El condicionamiento social tradicional que impera en Hispanoamérica posee una FUERZA extraordinaria, y se encuentra afianzado a su vez por la conducta tradicional femenina que, en la mayoría de los casos, favorece más la resistencia pasiva a una revolución emancipadora" (p. 21).

III. AND...ACTION

María's refusal to enact in agreement with the prescribed role for women in the culture of her upbringing also calls attention to the fact that the other characters, including her parents, the Judge, the Priest, and the Prosecutors, are also actors of their own gender-based expectations. The difference lies in María's awareness and recognition of where she is coming from culturally. When her father criticized her desire to study acting, he was at the same time yielding himself to the voice of the normative of gender-related behavior and expectations. Unaware of it, he was accepting as "natural" the role embodied by the biblical María for respectable women, maintaining the virgin/whore dichotomy so characteristic of patriarchal codes of being. Carmen, on the other hand, although also accepting of the gender normative that molded her, is able to understand that such normative is unfair. While Carmen seems unable to foresee a life beyond those cultural parameters, María is keenly aware that in order to make her challenging journey through gender lessons a fruitful one, she needs to create a delicate balance with the culture of her upbringing and that of her social setting, and especially as a woman. "I won't forget the values of my roots, but I want to get the best from this land of opportunities" (Feyder 1992, 140,1986), she tells her parents in her farewell letter.

As the play unfolds, María becomes simply María, having shed the layers of a cultural costume that did not fit her ideals and pursuits. She seizes the challenges of her learning process through the lessons in gender. Recognizing unfairness in order not to condone it is a success in itself and a crucial one in the process of liberating herself. María has become aware of how her family is rooted within the traditional gender normative that claims passivity and domesticity for women. She has also learned that educational opportunities may not be "advisable" for women if they are to keep with their subservient role in society. Also, on a broader level, María experiences firsthand how institutions such as the law and the Church may claim and maintain the domination of the masculine

over the feminine, which is a main social critique expressed by López. Moreover, María has rejected dehumanizing stereotypes of Mexican women as baby-producing machines in mainstream American society. And perhaps being the most painful lesson, she has seen fellow women uphold the mentality of the patriarchy in their own lives and in how they regard other women who challenge those oppressive norms.

Upon reading the play and analyzing its cultural and social commentaries, it is possible to see why Karin Ikas sees in the character of María a “monitor of women going forth in a multicultural setting” (2002, 183). Without a doubt, Josefina López has offered her audiences a play with a protagonist that is able to emancipate herself even in the midst of conflictive notions about womanhood, femininity, and being a Latina or Hispanic in the United States. Honoring the same learning process that has enabled her to denounce that which is unfair in the culture of her upbringing, María does not try to deny her Mexican roots, and is not oblivious to the challenges she may face in the United States. Thus, her success resides in her ability to embrace the main teaching of the process; which is, contesting the words of the Priest during the farcical wedding scene, to never hold her truth and to fully articulate it.

Bibliography

- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Feyder, Linda, ed. *Shattering the Myth: Plays by Hispanic Women*. Houston: Arte Público Press, 1992.
- Gutiérrez, Mariela A. *Rosario Ferré en su edad de oro*. Madrid: Verbum, 2004.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989.
- Ikas, Karin. "The Promise and the Reality of the American Dream in Mexican-American Plays." *Staging a Cultural Paradigm: The Political and the Personal in American Drama*. Edited by Barbara Ozieblo and Miriam López-Rodríguez. Brussels: Presses Interuniversitaires Européennes – Peter Lang, 2002..
- López, Josefina. "Simply María, or the American Dream," *Shattering the Myth: Plays by Hispanic Women*. Ed. Linda Feyder. Houston: Arte Público Press, 1992..
- Milleret, Margo. "Girls Growing Up, Cultural Norms Breaking Down in Two Plays by Josefina López." *Gestos* 13.26 (1998).
- Oboler, Suzanne. *Ethnic Labels, Latino Lives. Identity and the Politics of (Re)Presentation in the United States*. Minneapolis: U of Minnesota P. 1995.
- Ratzinger, Joseph Card. And Angelo Amato. *Letter to the Bishops of the Catholic Church on the collaboration of men and women in the Church and in the World*. 2004.
- Stage Center Theatre. <http://www.neiu.edu/~stagectr/Maria/maria.html>



Ni mansas, ni calladas: representación mediática y autoescritura de la intelectual venezolana (1936-1945)

Por Mariana Libertad Suárez

Resumen

El período de democratización iniciado en Venezuela desde la muerte de Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935, trajo consigo algunas prácticas discursivas que determinaron tanto los modos de interrelación entre las diferentes subjetividades que nacían para entonces, como los lugares identitarios diseñados para las mismas desde el ejercicio del poder. Entre estos nuevos constructos, se encontraban las mujeres intelectuales, sujetos peligrosamente cercanos a la figura del mesías letrado y que, por tanto, exigía ser controlado desde su representación masiva. Se propone la lectura de la mujer intelectual descrita por sí misma, en los cuentos "Dana Varein" (1944), de Blanca Rosa López y "Don Carlos tiene una querida" (1943), de Dinorah Ramos, dos ejercicios claros de autoescritura, de intervención del campo intelectual de la época y de inscripción de la subjetividad femenina en el espacio público recién fundado.

Palabras clave: autoescritura, mujer intelectual, literatura venezolana, modernización, representación mediática, Dana Varein, Don Carlos tiene una querida.

Abstract

This essay proposes a new perspective on the concept of the intellectual woman as described by herself in the short stories "Dana Varein" (1944) by Blanca Rosa López and "Don Carlos tiene una querida" ("Don Carlos has a lover") (1943) by Dinorah Ramos, two definite examples of "autowriting" and of the intervention of feminine subjectivity in the recently created public space.

Key words: "autowriting", intellectual woman, Venezuelan literature, media representation of women, Dana Varein, Don Carlos tiene una querida.

-Oye, mijita, hasta cuando vas tú a estar pendiente de esa zoquetada del baile?

Eso está bien para adorno, para diversión, pero tú vas a ser una mujercita de tu casa y no necesitas ponerle tanto interés (...)

Ahora sí se rebeló en mí, furiosamente, todo lo que tenía yo de fuerza y de albedrío, bajo mi apariencia mansa y callada. El baile era para mí tan importante como comer, como respirar.

(Dinorah Ramos, "La bailarina")

Desfilaron los hombres podridos que había conocido: los que tenían una escondida malicia o abierta superioridad desdeñosa; los que pretendían navegar por nuevos rumbos, nuevas teorías sociales y estaban encadenados a podridos prejuicios; los que estaban estancados en un narcisismo caduco en un mundo que, a ojos vistas, se desmoronaba.

(Blanca Rosa López, "Dana Varein")

I. UN NARCISISMO CADUCO: MUJERES VENEZOLANAS EN LOS MEDIOS IMPRESOS (1936-1945)

En su artículo "Censores de películas durante el posgomecismo: Venezuela 1935-1945", José Miguel Acosta (2002) comienza y acaba afirmando que "la censura cinematográfica durante el período posgomecista se preocupó más por defender la hegemonía política y económica que por mantener el deformante velo moralista" (103); asimismo, Lucila Palacios, en el primer volumen de *Espejo Rodante* (1985) al hablar de la gestión gubernamental del General Eleazar Contreras, afirma que el Presidente: "se dejó llevar por un excesivo celo contra el comunismo y como comunistas fueron señalados hombres que únicamente luchaban por (...) hacer efectivo el régimen democrático" (112).

Aunque cada una de las afirmaciones va dirigida a un discurso diferente, ambas coinciden en develar algunas prácticas propias del período de democratización nacional (1936-1945) –tales como la persecución y la censura– que determinaron tanto los modos de interrelación entre las diferentes subjetividades que nacían para entonces, como los lugares identitarios diseñados para las mismas desde el ejercicio del poder.

Cabe recordar que tanto el gobierno de Eleazar López Contreras como el de Isaías Medina Angarita fueron entendidos –incluso tras muchos años de haber concluido– como los ideales para la “apertura democrática”; no obstante, éstos constituyeron a la vez el espacio propicio para la fundación y legitimación de una serie de instituciones “modernas”¹ contenidas en el ideal populista de nación que para entonces se diseñaba. Entre otras cosas, estos dos gobiernos estaban obligados a promover progresivamente la participación política de todos los ciudadanos –entendiendo por tal, claro está, sólo a los varones letrados–; a democratizar las instituciones educativas; a anular los monopolios; a liberar a los presos políticos y a brindarles a los exiliados del gomecismo la posibilidad de regresar al país.

Paradójicamente, para obtener estos fines asociados desde su enunciación con el ideal democrático, ambos presidentes se vieron en la obligación –como ocurre en cualquier período fundacional– de sobreestructurar, reprimir o, en el mejor de los casos, controlar la actuación política y estética de los individuos que poblaban la nación. Es decir, entre los años 1935-1945 el Estado venezolano –a pesar del fin de la dictadura gomecista– se vio forzado a mantener un régimen de vigilancia sobre las producciones culturales que circulaban en su seno para así reafirmarse en el poder y poner en práctica el nuevo modelo de país que se estaba diseñando.

Si se leen con detenimiento las afirmaciones de Palacios y Acosta referidas anteriormente, se puede deducir que la principal amenaza para la estabilidad del régimen naciente radicaba más que en el discurso, en la participación social y política de los individuos. Era indispensable entonces crear mecanismos discursivos –bien fuera en el seno de la alta o de la baja cultura que permitieran la estabilización

¹ Aunque al hablar de “instituciones modernas” se podrían estar empleando términos excesivamente abarcadores, aquí los empleamos para referirnos a las propuestas democratizadoras contenidas en la prosa conceptual de autores como Rómulo Gallegos, Andrés Bello Blanco o Francisco Pimentel, quienes en sus discursos públicos o bien en los semanarios *Fantoches* y *El Morrocay Azul*, proponían constantemente –aunque con cierto tono paternalista– la importancia de las elecciones directas, del voto universal, de la inclusión social de las minorías y de la masificación de las instituciones educativas.

e incorporación de ciertas subalternidades emergentes, en el nuevo proyecto de país, dado que la participación social de estos sujetos migrantes– entre quienes contaban la clase rural recién llegada a la ciudad y las mujeres alfabetizadas– necesitaba ser restringida con suma urgencia.

Por ello, la representación de los estereotipos sociales necesarios para el funcionamiento de la nueva nación fue uno de los fines principales de los medios de comunicación de masas. Igualmente, la imagen gráfica fue utilizada no sólo por quienes ocupaban los espacios de poder político, sino también por quienes dirigían y normatizaban el campo cultural venezolano y, quizás por eso mismo, la fotografía, las caricaturas y la publicidad en general se convirtieron en mecanismos empleados con frecuencia para definir el lugar de cada sujeto productor dentro del mapa intelectual de la nación.

De aquí que –más allá de la poca atención que se le prestó a la literatura, a los manifiestos sociales y las revistas de opinión creados por mujeres– la imagen de los “sujetos femeninos” –si se les quiere dar un nombre más o menos convencional– fue normatizada, reproducida y codificada en muchos de los medios impresos venezolanos de esos años, lo que desembocó en que una serie de narradoras venezolanas –entre las que se contaban Dinorah Ramos y Blanca Rosa López– asumieran para sí esas imágenes y se permitieran discursivizarlas con una finalidad abiertamente deconstructora.

De más está decir que hubo otra serie de elementos implicados en la construcción de la imagen ante la cual respondieron las autoras. Al intento de regular la participación social y política de las mujeres en la Venezuela de los años treinta y cuarenta, se sumaron otros elementos ajenos y hasta contradictorios al afán de fundar la modernidad en el país. Por ejemplo, la jerarquía tradicional de los géneros –basada desde sus inicios en la función reproductora de la mujer– siguió determinando la construcción social e imaginaria de los sujetos femeninos. Asimismo, la dicotomía decimonónica razón/pasión, junto con la visión arquetipal de las hembras vírgenes, madres o prostitutas tuvo una gran figuración en la construcción de la imagen de la mujer intelectual. Finalmente, la reproducción de un estereotipo tomado de las sociedades rurales del medioevo,

donde se divorciaban la belleza y la inteligencia femeninas, hizo de la imagen de la mujer bosquejada en los medios de comunicación del posgomecismo una forma de reprimir y/o controlar el discurso por medio de la representación visual.

Así pues, cada uno de los intentos de participación pública de las mujeres obtuvo una "lectura" de parte de la intelectualidad nacional, por ello, en las publicaciones periódicas más representativas de la época –como los semanarios *Fantoches* y *el Morrocoy Azul* o las revistas *Elite* y *Billiken*– aparecieron con mucha más frecuencia imágenes de las mujeres intelectuales² que muestras de su escritura. Aún más, los discursos, pronunciamientos y expresiones en general de las escritoras, políticas o periodistas venezolanas llegaron a ser sustituidas con frecuencias por una reproducción de su rostro o –en casos no tan favorables– por una caricatura cuya finalidad última constituía, abiertamente, un intento de normatizar la conducta de este grupo de mujeres para entonces nuevo y, por extensión, difícil de controlar.

Quizás una de las producciones culturales más elocuente al respecto es la publicidad, donde las representaciones femeninas dejan ver lo que era considerado en el imaginario de la modernidad, el estadio ideal del sujeto femenino. Por ejemplo, en los años cuarenta, la publicidad de "Victoria", una emblemática marca de cigarrillos, podría servir para mostrar lo que se entendió como la "evolución" –si usáramos uno de los términos residuales del positivismo sobre los que se fundamentaba el nuevo mapa social de Venezuela– del sujeto femenino después del período de democratización nacional.

Durante todo el año 1942, apareció dentro del semanario *Fantoches* una campaña publicitaria referida a este cigarrillo cuya

² Esta tendencia se mantuvo a lo largo de toda la década de los cuarenta, hasta que en el año 1948 se llegó al extremo de elegir entre las mujeres que practicaban el periodismo, una reina de belleza. Curiosamente, el certamen era promovido por la Asociación de Periodistas Venezolanos y cada medio de comunicación propuso una candidata. Quizás lo más llamativo al respecto radique en que a la fotografía de las periodistas las acompañaban adjetivos como "gentil" o "amable" sin que apareciera comentario alguno acerca de su labor profesional.

imagen se edificaba a partir de la idea de cambio. Hubo varias campañas sucesivas, la primera representación se llevaba a cabo en una bodega, los cigarrillos eran vendidos por una mujer –vestida a la llanera–, encargada de una tienda llamada “La Democracia”. El comprador, por su parte, llegaba a caballo y pedía el producto sin bajar de la bestia.

Probablemente para representar la “transición” entre la Venezuela gomecista –imaginada como rural, jerárquica y tradicional– y la apertura democrática –asociada con el paisaje urbano, la secularización de la sociedad y la renovación de los intercambios comerciales– se apostó por la coexistencia en un mismo personaje de dos tipos sociales que, poco a poco, acabarían por representarse como excluyentes dentro del imaginario nacional: el *caudillo llanero* y el *ciudadano civilizador*.

Recordemos que en la década de los cuarenta la producción discursiva canonizada –bien fuera mediática o literaria– adquirió una función pretendidamente organizadora, profundamente utópica, en apariencia atravesada por la razón y –según lo que confesaban autores tan emblemáticos como Rómulo Gallegos o Andrés Bello, en su prosa conceptual– dispuesta a producir una nueva subjetividad, ideal, heroica y, al menos en apariencia, lejana a la figura despótica del caudillo que había dominado el imaginario de las letras venezolanas.

A pesar de ello, la diferencia necesaria entre el sujeto ideal de la nación rural y la figura central a la que se pretendía dar cabida no fue fácil de conseguir, pues no sólo existían coincidencias étnicas, socioeconómicas, físicas y genéricas entre un sujeto y otro –pues en ambos casos se trataba de varones, mestizos, heterosexuales, letrados y profundamente despóticos–, sino que además, la sustitución del *llanero caudillo* por el *ciudadano civilizador* suponía una transformación física del entorno que no podía darse por concluida para el comienzo de los años cuarenta.

Quizás por eso mismo, en la campaña de los cigarrillos “Victoria” se mostraba una escena si se quiere conciliadora, que permitía un ajuste de cuentas necesario para emprender la cabalgata

“hacia la democracia”. En esta escena donde se pretende representar el cambio, resulta por demás llamativa la función de la mujer pues si bien se trata de un personaje que trabaja y participa dentro de un intercambio comercial –atiende el mostrador de la bodega “La Democracia”, es decir, se encuentra integrada a ella–, cuando el personaje masculino se marcha hacia el progreso, el femenino permanece de pie, dentro de la tienda.

Asimismo, la vestimenta de este personaje femenino se encontraba asociada a las mujeres del llano. Este colectivo pocas veces representado dentro de las manifestaciones propias de la “alta cultura”, desde la estética del regionalismo simbolizaba la encarnación del caos esperando a ser domada. Obviamente, este es estereotipo tendió a desaparecer del imaginario venezolano, pues dentro de una sociedad que le exigía a sus ciudadanos productividad, racionalidad e instrucción formal, la mujer llanera –voraz como Doña Bárbara o desorientada como Marisela– podía resultar, además de insuficiente, incómoda para el proyecto desarrollista de la nación.

Quizás en esto se basa la representación de la mujer que se lleva a cabo en el resto de la campaña publicitaria de “Victoria” generada en los años 1942 y 1943. Ciertamente, la idea de cambio siguió acompañando al cigarrillo; sin embargo, los personajes que protagonizaban la escena desaparecieron y fueron sustituidos por otras imágenes. En la nueva campaña comenzaron a presentarse diversos objetos –como un bolígrafo frente a una estilográfica o una montaña de especias frente a una moneda– cuya misión consistía en representar visualmente la existencia de un país antes y otro después del gomecismo. Como era de esperarse, la imagen de la mujer –en tanto objeto que reclamaba un espacio dentro del nuevo imaginario nacional– también se sometió a esta escisión, así pues, dentro de la campaña se contraponía una mujer rural y una urbana.

Ocurrió entonces algo particular pues la mujer mostrada como primitiva, antigua y casi en extinción en esta publicidad, era dibujada con ropa de trabajo, manteniendo la mirada gacha y fabricando un tabaco. Mientras que la representación femenina

que simbolizaba la modernidad, se redujo a una pose³, a un rostro que sólo sonreía a la cámara y fumaba. Asimismo, la primera mujer aparece en un plano americano –es decir, muestra abiertamente la posesión de un cuerpo–, mientras que la correspondiente al paisaje moderno exhibe únicamente su rostro y –en un efecto de carácter cinematográfico– su mano derecha sosteniendo un cigarrillo.

La transformación que se quiere acusar entonces sobre el cuerpo femenino en esta campaña publicitaria deja al descubierto una de las tantas tensiones y contradicciones que atravesará la representación de la mujer en la época, pues si bien hay una modificación conductual entre la mujer de “antes” y la de “ahora”, el cambio –claramente– busca alejar al género femenino de la construcción subjetiva. En otras palabras, la diferencia entre lo “antiguo a lo moderno” –como reza el slogan de “Victoria”– hará de la mujer un elemento más ornamental, en tanto se mostrará como una imagen pura que apela al lenguaje cinematográfico; menos deseante, dado que “perderá” el cuerpo del que gozó anteriormente; menos productivo, pues ya no fabricará cigarrillos, sino que únicamente los consumirá; y, definitivamente, más lejano al desarrollo subjetivo, pues al negarle todas las condiciones anteriores, como consecuencia natural, disminuirá hasta desaparecer su capacidad de interacción y de expresión.

Progresivamente, la publicidad de “Victoria” volvió a migar, y pasó del contraste entre lo antiguo y lo moderno a la representación del rostro femenino sin figura de apoyo. El texto que acompaña la publicidad pasa a ser: *Victoria, redondos, aromáticos, exquisitos*. La dificultad de compatibilizar estos atributos con la participación femenina en la fabricación de un tabaco, o bien en cualquier otra actividad laboral deja clara al menos una de las construcciones

³ Teresa de Lauretis al hablar de la representación visual de la mujer propone: *Así, se ha dicho que lo que aparece representado en las películas, más que una imagen positiva o negativa, es la elisión de la mujer; y que a lo que tiende la representación de la mujer como imagen positiva o negativa, es a negar a las mujeres el estatuto de sujetos tanto en la pantalla como en el cine* (de Lauretis, 1992: 96). En este contexto, no sería demasiado descabellado descubrir el mismo efecto en la representación gráfica asociada, además, a un objeto de consumo masivo.

imaginarias que circundaban a la mujer urbana: su imposibilidad de convertirse en ciudadana.

Ciertamente, este fenómeno y este tratamiento en la representación femenina no era precisamente una innovación de la Venezuela de esos años. Es importante recordar que en Occidente, el culto a la belleza femenina –y, por extensión, la disección del cuerpo y la representación de sus partes a manera de objeto decorativo– nace como consecuencia de la secularización de la sociedad, el advenimiento del espacio urbano y el imperio de la modernidad como manera de vida. Aún más, dentro de los espacios rurales, los dos extremos de la representación femenina aparecieron recurrentemente en los mitos de fundación (Lipovetski, 1999).

En otras palabras, la relación belleza/maldad asociada a cuerpos femeninos insensibles y, si se quiere, deshumanizados suele inscribirse en figuras femeninas arquetipales como la hechicera o la cazadora célibes, así como también es frecuente hallar en los discursos rurales legitimantes representaciones peyorativas de las mujeres seductoras, como la prostituta o la bruja de los cuentos de hada. Ambas imágenes, aunque lucen excluyentes desde su enunciado, tienen en común un rasgo: la negación de la subjetividad. Se trata pues de representaciones desmembrantes que en un juego metonímico remplazan el cuerpo femenino por una pequeña parte del mismo y sustituyen, así, cualquier posibilidad de desarrollo individual por la mera exhibición de un órgano⁴.

Igualmente, gracias al advenimiento de la modernidad y la consecuente separación entre los atributos físicos y los espirituales tanto en los hombres como en las mujeres, la belleza femenina fue objeto del desarrollo teórico y, en consecuencia, recibió una serie

⁴ En *Vigilar y castigar* (1999) Foucault propone como uno de los mecanismos de control de los cuerpos, su disección, asegura que para convertir un cuerpo analizable en uno manipulable, es necesario desmembrarlo: *no estamos en el caso de tratar el cuerpo, en masa, en líneas generales como si fuera una unidad indisociable, sino de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica* (140). De aquí que no resulte extraña, en el caso que nos ocupa, la sustitución de los cuerpos femeninos por la representación parcial de los mismos.

de descripciones e intentos de normatización reflejados tanto en la evolución de la campaña de los cigarrillos "Victoria", como en el resto de las representaciones que nos ocupan.

Es decir, esta campaña donde al momento de la transición se representa una imagen femenina integrada dentro del proyecto de democratización pero que, poco a poco, va perdiendo espacios hasta verse reducida a la nada, bien pudiera ser leída como una muestra de ese proceso de regulación de la conducta de las mujeres que se llevó a cabo a partir de la reescritura de los códigos de belleza, de la negación de la productividad y, por tanto, de la exclusión de la condición de ciudadanía.

Podría hablarse –inclusive– de una figura hueca, carente de subjetividad, que funciona dentro de este contexto como el significante ideal para incluir en este nuevo mapa de nación una serie de significados asociados a la irracionalidad, a la belleza y al amor. Elementos contenidos parcialmente en el proyecto nacional –sobre todo por la herencia romántica decimonónica del mismo– pero que al resultar contrastantes con el sujeto modélico de la democratización, exigen la presencia de un cuerpo que –dada la construcción tradicional de estereotipos de géneros– acepta estos atributos sin ninguna dificultad simbólica.

Igualmente, la reactivación de la vieja relación mujer-enfermedad⁵ que en oposición al binomio hombre-salud se constituyó como otro de los residuos positivistas manifiestos dentro del proyecto de democratización nacional, sirvió también como instrumento de regulación de la conducta femenina. Las campañas publicitarias

⁵ En *Limpias y modernas* (1999), María Emma Manarelli propone que muchas veces, a comienzos del siglo XX, las mujeres hicieron uso de las enfermedades para deshacerse de las labores domésticas que les asignaban; no obstante, agrega que "Es posible que el encierro doméstico y los abrumadores mandatos maternos, que se convertían en presiones para un yo que iba creciendo y complejizándose, enfermara a las mujeres" (119). Sin duda, toda estas hipótesis pudieran tener algo de demostrables, a pesar de ello, tras la revisión de una serie de representaciones mediáticas de las mujeres del siglo XX, resulta más viable la tercera propuesta de la autora, según la cual la enfermedad femenina estaba asociada a la necesidad cultural de mantener a estas subjetividades dentro de la casa.

de los medicamentos bien pueden dar cuenta de ello, de hecho, en la revista *Elite* del 3 de enero de 1942 aparece la promoción de un medicamento llamado "Bioglobina". Al pie de la caricatura que muestra la cara de desagrado de la mujer, se afirma:

Problemas femeninos.

Complejos e indeterminados en su mayoría pero que siempre giran alrededor del estado del organismo.

Cansancio físico y mental, falta de apetito, depresión nerviosa, desarreglos en sus períodos, mal carácter, demuestran a las claras que el organismo está falto de un tónico que lo vigorice hasta el punto de hacer desaparecer todos esos males indefinidos pero pertinaces (En: *Elite*, 1943)

En este caso particular, la representación gráfica de la mujer –dibujada en un primer plano, sosteniendo un diario, vestida de oscuro con un traje de mangas largas y, no por casualidad, en una posición poco artística y muy cotidiana– resulta por demás elocuente; pues la referencia clara y abierta a la menstruación como un "problema femenino" y la atribución del mal carácter, el cansancio y la depresión a la presencia este elemento maligno e inevitable, se traducirá –sobre todo al cotejar el texto con la imagen– en la incapacidad femenina para controlar sus emociones, de las que, por cierto, no se podrá deshacer, pues se trata de algo contenido en una irrenunciable función de su cuerpo.

Ciertamente, la "Bioglobina" se presenta como una posibilidad de atenuar estos males; no obstante, la representación gráfica de la mujer la muestra con el seño fruncido e intentando leer –aparentemente sin mucho éxito– el diario que tiene entre manos. De ahí que esta campaña publicitaria pueda ser entendida como una reactivación violenta y directa de otra de las dicotomías estructurales del pensamiento occidental del siglo XIX: la oposición espacio público/espacio privado y su correspondencia con los géneros masculino/femenino.

Dado que la mujer no puede evitar sus cambios hormonales –aunque, eventualmente, pueda iniciar un proceso de atenuación con "Bioglobina"– no sólo la lectura de los diarios, sino también –y en

consecuencia– la emisión de opiniones, la elección de funcionarios públicos, la participación abierta en actividades de protesta y otra serie de actividades que exijan concentración le serán imposibles de realizar durante los días que dure su menstruación, por ello, cualquier intento de acceder al espacio público deberá ser entendido como una invasión infructuosa de un campo que no le pertenece.

Resulta más que obvia la relación que existe entre esta representación de la mujer subyacente en la publicidad de “Bioglobina” y algunas lecturas del género femenino presentes en las publicaciones periódicas del siglo XIX latinoamericano⁶. Estas coincidencias tal vez se deban a que en ambos períodos fundacionales las políticas de exclusión tendieron a separar al sujeto modélico de la nación –bien fuera el *caudillo* o el *civilizador*– de la alteridad inmanejable e incómoda que constituía cualquier forma de subjetividad femenina. Es decir, ante la abrupta migración de las mujeres a los centros urbanos, su acceso al espacio público y su creciente tendencia a la escritura literaria entre los años treinta y cuarenta, se hizo necesario –para salvaguardar los espacios de poder alcanzados por el proyecto populista– resaltar la única diferencia que resultaba insalvable entre estas subjetividades nacientes y los personajes centrales de los mitos de fundación: el cuerpo.

Además, dentro de un modelo social sustentado en la razón, se tornaban insuficientes aquellos relatos que sin fundamento lógico alguno privaban a la mujer de la educación formal y la productividad, por ello, las ciencias médicas –desde el siglo XIX– con ayuda de las ciencias sociales –a partir de la primera mitad del XX– sirvieron como correlato científico a la jerarquía de género más tradicional. Entonces, la descripción –al menos en apariencia– científica del

⁶ A propósito de ello, propone María Emma Manarelli que en el intersiglo XIX-XX, era común: “encontrar en los diarios de la ciudad propaganda sobre remedios que restituían las energías para el trabajo doméstico femenino: mujeres que afirmaban cómo el ‘Lydia E. Pinkam’s Vegetable Compound’ les devolvió la salud e hizo desaparecer los dolores de cabeza diarios, pudiendo ‘hacer casi todas las clases de tareas domésticas.’” (Manarelli, 1999: 119) Es decir, aún cuando muchos revitalizantes pudieran “sanar” a las mujeres enfermas por naturaleza, la herencia del siglo XIX indicaba que la salud sólo le permitiría desempeñarse exitosamente en el espacio privado.

cuerpo femenino, sus funciones y sus limitaciones permitieron que se recondujera a la mujer hacia el cuidado del hogar, la reproducción y la familia.

Obviamente, la presencia de la mujer intelectual que, al igual que el sujeto modélico de la nación, había recibido educación formal, tomaba parte de manifestaciones públicas contra el gomecismo y a favor de los exiliados políticos, creía en el voto como una forma de participación social y –en un gesto de identificación genérica difícil de compatibilizar con el entorno– intentaba crear otros canales de participación para las mujeres menos favorecidas–como el hospital para prostitutas creado y llevado por un grupo de sufragistas o la casa de amparo para las madres solteras– negaba desde su enunciado el uso tradicional del cuerpo femenino.

Por ello –previando que esta subjetividad desviara el uso tradicional del cuerpo de la mujer– al menos en los medios impresos más legitimados dentro de esa sociedad, la salud femenina se entendió como una forma para perpetuar la especie y mantener el nexo familiar tan importante dentro del proyecto democratizador que comenzaba. De hecho, en algunas campañas publicitarias dirigidas a diferentes medicamentos todo este movimiento quedó en evidencia. Basta con ver, por ejemplo, otro de los patrocinadores del semanario *Fantoches* entre los años 1942 y 1943. Se trata de un laxante y su slogan reza “cómo una mujer puede conquistar a un hombre y un hombre puede ganar el respeto del otro”.

El slogan tanto desde una perspectiva sintáctica como en su contenido resulta muy iluminador pues la relación de equivalencia que se establece –por medio del uso de una coordinada copulativa– entre lo que simbolizaba el respeto para un ciudadano y el matrimonio para una mujer revela cuál era el papel que debía desempeñar cada uno de los actores sociales en la nueva nación democrática y, al mismo tiempo, deja ver cuáles eran los deseos que le estaba permitido expresar cada una de estas subjetividades.

Quizás por ello, la representación gráfica y verbal de aquellas mujeres que pretendían abandonar estos lugares identitarios basados en la emocionalidad, en su supuesta enfermedad, en la

representación única de la cara como signo de identidad y en la renuncia a cualquier alternativa de expresión y/o producción a favor de la belleza, se tornó mucho más agresiva y directa, hasta el punto en que la caricaturización dejó de ser general –como en el caso de las mujeres del cigarrillo “Victoria” o del jarabe “Bioglobina”– y pasó a inscribirse sobre una mujer o un grupo de mujeres en particular.

Existen dos representaciones, una gráfica y otra verbal, que bien pueden dar cuenta de este fenómeno. La primera apareció en el *Morrocoy Azul*, en el año 1937 poco antes de la realización del “I Congreso venezolano de mujeres”, es decir, cuando *La Agrupación venezolana de mujeres*, junto a la *Asociación cultural femenina* –dos organizaciones sociales que habían luchado contra la dictadura gomecista– decidieron llamar al debate para la integración dentro del nuevo proyecto nacional.

El “I Congreso venezolano de mujeres” tenía como finalidad principal el debate de ciertas reivindicaciones sociales y políticas exigidas por las venezolanas para ese entonces, así como el diseño de vías de comunicación que les permitieran solicitar al gobierno central el cumplimiento de las mismas. Entre otras cosas, se pretendía hablar sobre el derecho al divorcio, la equiparación de salarios de hombres y mujeres, al tiempo que se buscaba proponer la reestructuración de un código civil que hasta entonces restringía la tenencia de propiedad privada para las mujeres. Igualmente, en la reunión se discutirían temas que para entonces se entendían como puramente femeninos, entre los que se contaban la niñez abandonada y la falta de recursos económicos para las amas de casa.

Este evento fue referido en el *Morrocoy Azul*, publicación dirigida por un grupo de intelectuales –como Aquiles Nazoa, Andrés Eloy Blanco y Francisco Pimentel– autodenominados progresistas y defensores de la fundación democrática en Venezuela. La caricatura que presagiaba cómo sería el congreso mostraba a un grupo de mujeres espantadas, vestidas con faldas largas y zapatos de tacón alto, de pie, montadas sobre una mesa, sosteniéndose la falda y gritando como consecuencia de la entrada de un ratón a la sala; es decir, se representaba –una vez más– a un colectivo femenino que dejaba ver su incapacidad absoluta para participar en cualquier

actividad que exigiera cuestionamiento crítico, racionalidad y toma de decisiones.

Unos años después, en noviembre de 1942, Rafael Villoria expresaba en el semanario *Fantoches* su desacuerdo en que votaran todas las mujeres pues –según expresaba en el artículo– “las grandes masas femeninas que se quedaron siempre en sus casa haciendo una penitencia, esperando que la radio satisficiera su exigencia de cantarles ‘Jalisco, no te rajes’, o no haciendo nada” (En: *Fantoches*, 1942) corrían el riesgo de gastar el dinero de la nación en tonterías o, lo que hubiera sido peor, podían elegir como Diputado al monaguillo de la parroquia. Aclaraba el columnista que sólo las mujeres “evolucionadas” debían participar de las elecciones, es decir, aquellas que hubieran podido acceder a la educación formal.

Resulta obvio que en este discurso subyace la conciencia clara de la emergencia de una subjetividad femenina. Es decir, más allá del gesto clasificador del articulista, hay un reconocimiento de que existe una forma alternativa a la tradicional de ser mujer, que hay una posibilidad de desarrollo individual para los sujetos femeninos y, por tanto, una vía para acceder a la ciudadanía; sin embargo, hacia el final del artículo, Villoria refiere un ataque nervioso que sufrió un grupo de mujeres pro-sufragio femenino al escuchar esta propuesta –que clasificaba a las mujeres en “masa femenina” y “minoría educada”– de parte de un líder político dominicano y concluye afirmando:

El maestro luchador venerable a quien se hizo callar en el debate último alrededor del tema, habría defendido con calor, al hacer observaciones como éstas, la causa de la superación feminista, si no lo hubieran ofuscado gritos desconcertantes. Sus observaciones no tenían otro fin. Lamentablemente, él no se acordó de que a las mujeres, como decía el máximo poeta de Venezuela, “es preciso estar loco para decirles las cosas que no se pueden decir”. Así sean mujeres evolucionadas (En: *Fantoches*, 1942: 12)

Tanto en la caricatura como en el texto se evidencian los esfuerzos de los intelectuales orgánicos de la democracia venezolana por mantener fuera de sus espacios de poder a las

mujeres intelectuales quienes, además de un lugar dentro del campo cultural, reclamaban entonces espacios de participación política y social. En uno y otro ejemplo, se reactivan muchos de los relatos que subyacen a la publicidad de la época, al tiempo que se deja claro que la incapacidad femenina para acceder a la categoría de ciudadano era inmodificable.

Esta tensión discursiva fue asumida por buena parte de las narradoras de la época con diversas finalidades –en el caso de Dinorah Ramos, por ejemplo, para ser reproducida y repudiada o en el de Blanca Rosa López, para ser invertida e ironizada –y, a partir de la misma, nació entre los años 1936-1945 en Venezuela, una escritura femenina altamente reflexiva, colectiva y política llena de pliegues y respuestas dirigidas hacia los estereotipos mediáticos que pretendían diseñarles su espacio en el proyecto de democratización.

Entre estos textos –de los que, por razones metodológicas, sólo hemos elegido dos– constituyen en sí un tejido, una red de conexiones y heterogeneidades que, como tal, puede desestabilizar el significante sobre el que se construyen. Son obras narrativas con una relación intertextual fundamentada en la asociación de los sujetos enunciadores, relación que permite la dilución de todas las figuras creadas y fijadas por el discurso Regionalista dominante de esos años.

Se podría hablar, incluso, de escrituras menores (Deleuze y Guattari, 1978) desarrolladas en el seno de un proyecto de nación fundamentado en el discurso democrático y populista, escrituras cuya finalidad última era la presentación de los márgenes del proyecto, para así dar cuenta de algunas posibilidades de desarrollo subjetivo femenino que no habían sido registradas ni en la prosa conceptual de los intelectuales orgánicos de la nación, ni en las ficciones encargadas de legitimar este modelo. Se trata pues de narraciones breves que contienen algunas prácticas sociales omitidas en las expresiones de la alta cultura, prácticas que, no por casualidad, generaron la apertura de un lugar identitario para las mujeres intelectuales de la época.

II. RAZÓN Y ACTITUD: “DANA VAREIN”, DE BLANCA ROSA LÓPEZ

Dana Varein era un tipo singular(...)La víspera había domado su propio deseo con dominio conciente, respetando en ella la decisión, razón y actitud. Y este era el hombre que iba a perder, amor tan límpido, tan azul como sus propias pupilas. Y ante eso ¿Qué valía lo demás?

(Blanca Rosa López, “Dana Varein”)

En el cuento “Dana Varein”, el quinto incluido en el libro “Entre la sombra y la esperanza” (1944), Blanca Rosa López construye una historia de amor en apariencia convencional –tal como les estaba permitido, según el canon, a las narradoras de la época– pero desviando, a un tiempo, las acciones, los personajes y los espacios de los límites establecidos por la crítica para la literatura escrita por mujer. A simple vista, “Dana Varein” podría ser leído como un melodrama convencional, pues narra un amor frustrado entre dos personajes heroicos que, por razones ajenas a su voluntad, deben separarse y sufrir por la separación. Asimismo, dentro de la historia se reescriben una serie de tópicos melodramáticos como el amor a primera vista, el encuentro fortuito, la relación belleza física/integridad moral y el sacrificio de los héroes.

A pesar de ello, los dos personajes que protagonizan la historia, Elisa Segué y Dana Varein, representan desde su construcción una repuesta a las categorías tradicionales manejadas durante los años treinta y cuarenta de la literatura venezolana, pues ambos personajes se escapan tanto de los registros regionalistas que dominaban la escritura, como de la clasificación melodramática que estaba asignada a las escritoras. Ambos constructos, además, muestran no sólo la inestabilidad del discurso literario dominante, sino también y sobre todo, de esa sociedad en formación donde la sobredeterminación de los roles sociales era por demás insuficiente.

Quizás una de las primeras cosas que llama la atención a este respecto es que el cuento no lleve como título el nombre de la heroína –pues así ocurría con textos como *Cecilia Valdés* o *Amalia*, emblemáticos del melodrama latinoamericano del diecinueve– sino que se centra en la figura del personaje masculino: Dana Varein.

La elección de este nombre –que por cierto, al ser pronunciado en castellano pareciera llevar consigo una flexión femenina– señalará desde el comienzo de la historia la tendencia a asumir al “hombre” como eje del discurso. No se trata pues del relato de una heroína sufriente, sino de un personaje masculino capaz de sacrificar su amor.

Por eso mismo, no es de extrañar que la atracción física irresistible representada hasta el cansancio en la escritura melodramática, en este cuento, también se invierta. Elisa Segué –que, no por casualidad, será morena y de cabello negro– se sentirá atraída inexplicablemente por “el pelo candorosamente rubio” (55) del personaje masculino, lo mirará persistentemente y, de una manera poco tradicional dentro de las relaciones intergenéricas de la época, al ver que porta –además de una linda cabellera– un diario de tendencia socialista, lo llamará “compañero”.

Desde esta escena, Elisa Segué se perfilará como una activista política femenina que –si bien pudiera tener algo de ejemplar, como correspondería a una heroína literaria de esos años– transgrede los estereotipos fijados en el imaginario nacional de la época. Este personaje construye su identidad a partir del espacio público, la racionalidad y la conciencia política negada hasta ese entonces a los sujetos femeninos –tanto literarios como sociales– que circulaban por la publicidad, la literatura y el discurso mediático en general del postgomecismo.

Igualmente, las sensaciones atribuidas a cada personaje, así como los pensamientos que determinan sus acciones recrean las polaridades razón/pasión, espacio público/espacio privado y civilización/barbarie que atravesaron la construcción de la imagen de la mujer dentro de las producciones culturales de los años treinta y cuarenta en Venezuela; no obstante, en esta historia –una vez más– estas dicotomías son prelaboradas para dar cabida a un personaje femenino alternativo.

La despedida de Elisa y Dana es pensada por los dos personajes y, mientras ambos se preparan para la separación, Elisa justifica, exponiendo argumentos racionales –tales como “Veintiocho años

tenía y doce de la lucha sindical” o “era actualmente uno de los más tenaces luchadores de la organización obrera de la ciudad” (56)– su amor hacia Dana y su deseo de permanecer más tiempo junto a él. A diferencia de ello, cuando el personaje masculino se enfrenta a la despedida, propone:

¡Cómo dejar la dulzura de estos días veraniegos, las noches tibias y adormecedoras del pueblo y esta mujer que sentía en sus arterias, en sus nervios, en su espíritu, con sus crinejas oscuras, y la boca fina y tan hermosamente dibujada! Elisa Segué era ahora como el verano que se le metía por los poros (López, 1944: 56-57)

Sin duda, la representación que hace Dana Varein de Elisa, su compañera de causa, no está demasiado alejada de la que correspondía convencionalmente a las mujeres intelectuales de la época; sin embargo, dentro de esta historia existen algunos elementos que desplazan los límites de este estereotipo y desdican las polaridades sobre las que se ha construido. Por ejemplo, la ironía desde donde se propone a un hombre “ancho, blanco y toscó” (56) divagando ante las sensaciones que no puede contener, bien pudiera pretender dejar en claro que la irracionalidad atribuida a las mujeres en los medios de comunicación de la época no era exclusiva ni determinante del género femenino.

Asimismo, ocurre algo interesante en la divagación de Dana Varein. Este personaje se encuentra obnubilado al momento de definir al sujeto femenino que le acompaña, por eso, no es capaz de atribuirle nada más que la belleza física y la pasión, con lo cual, dentro de la historia se estaría evidenciando que la construcción del estereotipo de la “mujer flor” es producto de un episodio de irracionalidad vivido única y exclusivamente por el sujeto que lo construye, un episodio que además es completamente ajeno y hasta contrario al que vive, ante el mismo estímulo, el sujeto construido.

Esto se complementa cuando, más adelante, la voz narrativa pareciera clasificar a los sujetos enunciadores que otorgaban un lugar identitario a las mujeres intelectuales de la época. Tras

comprobar, racionalmente como ya se mencionó, la condición de sujeto amable de Dana Varein, Elisa permanece pensativa:

Desfilaron los hombres podridos que había conocido: los que tenían una escondida malicia o abierta superioridad desdeñosa; los que pretendían navegar por nuevos rumbos, nuevas teorías sociales y estaban encadenados a podridos prejuicios; los que estaban estancados en un narcisismo caduco en un mundo que, a ojos vistas, se desmoronaba (López, 1944: 61).

Resulta más que evidente la referencia a esos tipos sociales masculinos que pretendían refundar la nación y, más que eso, en este fragmento se hace evidente la crítica que subyace al discurso de los intelectuales progresistas, defensores de la democracia. Según esto, no sería entonces creíble la construcción social que se hacía de las mujeres en los medios pues siempre provenía de “hombres podridos”, como los que enumeraba la protagonista o –en el mejor de los casos, como ocurría con Varein– de personajes definidos desde “la pasión y la ingenuidad” (61).

Por otra parte, en este cuento, se deja claro que existen mujeres inmersas en el espacio público de manera exitosa, que exigen reivindicaciones sociales y son capaces de ordenar –en todas las acepciones del término– su entorno y, sobre todo, que no siempre superponen la pasión a la razón. Ciertamente, el perfil de Elisa Segué bien pudiera corresponder al de cualquier figura mesiánica del Regionalismo; no obstante, la inversión genérica que se produce en la ficción permite que esta subjetividad femenina resulte por demás innovadora.

Una de las escenas del cuento que mejor lo refleja se produce cuando Elisa rechaza el ofrecimiento de Dana de viajar a su tierra. Después de escuchar la propuesta, sentir y padecer una serie de contradicciones, la heroína responde: “bien sabes que tenemos deberes que cumplir. Tengo mi país y mi pueblo. No puedo pedirte que sacrifiques a los tuyos; no puedo abandonar a los míos” (59). Este texto que en boca de este personaje femenino, lo aleja por completo del estereotipo que le estaba asignado crea,

además, un extraño efecto en la historia, pues en la medida en que la distribución de las funciones sociales deja de estar a cargo del personaje masculino y pasa a ser un atributo de Elisa Seguél –quien, como se vio, asigna el lugar propicio para cada personaje– la dicotomía espacio público/espacio privado se desdibuja.

En esta historia, no existe una tensión dentro de los dos espacios porque la lucha sindical de la que son parte ambos personajes requiere la participación pública de todos, entonces, la visión maniqueísta propia del melodrama se seguirá reproduciendo, pero esta vez se trasladará del espacio genérico al económico. Por ello, la virtud de los personajes, más que de su sexo o del espacio donde se inscriban, en esta historia dependerá de su grado de identificación con la lucha socialista.

A esto se suma que en la historia, la representación del sujeto en formación, convencionalmente atribuida a las mujeres intelectuales de la época, es transferida al personaje masculino. Cuando escucha la negativa de Elisa, Dana expresa sus sentimientos, dice que no hay “razones” para que su “pasión” no se realice e inmediatamente, la voz narrativa aclara: “En ese momento no hablaba el político realista, se le salía el ingenuo mocetón americano que aún vivía en él” (60). Es decir, el protagonista de la historia que, además, da título a la narración y atrae con sus atributos físicos el amor, no constituye una subjetividad concluida, pues “aún” –como lo indica literalmente el texto– conviven en él restos de irracionalidad.

Sin duda, este personaje responde a una configuración completamente ajena a la del estereotipo tradicional femenino. No se trata de una mujer malhumorada o voluble como consecuencia de su menstruación, tampoco de aquella que grita ante la presencia de un ratón y olvida su deseo de participación en el espacio público; no obstante, tiene en común con aquellas la imposibilidad de manejar su cuerpo. Ante la dificultad para asignarle un espacio al cuerpo femenino dentro de esta historia, Blanca Rosa López omite cualquier representación o función del cuerpo de Elisa Seguél y esta pasa a ser una entidad soberracionalizada. Es decir, la demanda del sujeto femenino dentro de esta historia será puramente intelectual, pues

la presencia del cuerpo supondría el desvío –o, mejor dicho– el retorno a un lugar estereotípico rechazado.

Finalmente, la escena elegida para concluir el cuento, reproduce otro de los códigos propios del melodrama tradicional. Se trata de la despedida en la estación de tren donde uno de los personajes permanece de pie, llorando y viendo cómo se aleja el otro. En “Dana Varein” se presentará la escena con una pequeña variación que, al igual que los otros gestos reescritura que aparecen en el relato, se carga de significado.

Si bien el episodio final narra el momento cuando parte el tren y Elisa se queda de pie, con las manos en el rostro a manera de “muralla entre su desolación y los presentes” (62), ha habido anteriormente un guiño de la voz narrativa que indica que ese no es el final de la historia. Esta heroína –tras ver partir el tren– en lugar de esperar pacientemente el regreso del héroe, su consagración o su muerte, emprenderá también un viaje, una suerte de rito iniciático que le otorgará un carácter épico más que melodramático, pues su deseo de regresar a la patria “para informar sobre el reciente Congreso estudiantil en Filadelfia” (56), finalmente se cumplirá. Asimismo, este regreso a la patria le dará la oportunidad de acceder a ese espacio identitario definido por la voz narrativa como ideal, pues al volver, Elisa tendrá la oportunidad de integrarse a la “lucha dura y larga” (59) que ha construido como deseable a lo largo de todo el texto.

En otras palabras, aunque esta historia de amor bien pudiera estar reproduciendo muchos de los elementos sobre los que se soporta la heterodesignación de la mujer intelectual en el postgomecismo, con el proceso de reapropiación de los mismos, la autora –con su escritura y por medio de su personaje– logra, por una parte, invadir un espacio textual y social que le estaba prohibido y, por la otra, desestabilizar el estereotipo del que se niega a formar parte, en otras palabras, replicará a la solidez del proyecto nacional que se encontraba en boga.

III. UNA LOCA COMO ESA: "DON CARLOS TIENE UNA QUERIDA", DE DINORAH RAMOS

–Es que Carlos es casado, y no va a divorciarse y a abandonar a su mujer y a sus hijos por una loca como esa. Y es raro, yo nunca creí que esa mujer iba a cometer esa locura. Es muy inteligente, sabes? Hasta creo que escribía, y tocaba piano, y figuraba en todas las actividades intelectuales. Yo la conocí bastante, pero nunca me figuré que tuviera la cabeza tan liviana

(Dinorah Ramos, "Don Carlos tiene una querida")

El cuento "Don Carlos tiene una querida", incluido en el libro *Seis mujeres en el balcón* (1943), de Dinorah Ramos, se ubica de una manera mucho más abierta que "Dana Varein", en los márgenes ético/estéticos de la democratización venezolana. En principio, el relato se desarrolla en un litoral –es decir, ni en el campo, ni en la ciudad–; es narrado por un sujeto femenino doméstico y domesticado –o, lo que es lo mismo, por un personaje tradicionalmente mudo dentro de las ficciones regionalismo–; y se centra en la construcción de una mujer definida en ocasiones como "intelectual", otras veces como "liviana" y, en la mayoría de los casos, como "loca".

La historia comienza cuando Dinorah, la protagonista, hace su entrada en ese "lugarcito sombreado y fresco" (32) donde viven Belén y su esposo. A pesar de que no tiene nada particular en su aspecto físico, la imagen de Dinorah cumple una función interpellante pues se trata de un sujeto difícil de definir tanto para Belén como para Domingo. Quizás por eso, la voz narrativa tilda de "extraña" la relación que se establece entre ellas; no obstante, al hablar de esta nueva vecina y de todos los cambios sufridos a partir de su presencia, Belén no muestra ningún desagrado.

El nombre del personaje principal –definido por unas y otras voces en el relato– coincide con el pseudónimo⁷ elegido por la

⁷ Quizás, en el sentido más estricto del término, "Dinorah Ramos" no sea un propiamente un pseudónimo, pues fue el nombre que la autora incluyó en el sobre que acompañó el libro *Seis mujeres en el balcón* (1943), al "Concurso femenino venezolano", como si fuese su nombre real. Como la autora no se presentó nunca a reclamar su premio, surgieron una serie de especulaciones

autora para firmar *Seis mujeres en el balcón*. Este gesto, cargado de cierta dosis de ironía y otra de travestismo, será uno de los pilares fundamentales de la construcción identitaria de la “mujer intelectual” en torno a quien girará esta historia. Dinorah, el personaje, tendrá tantas definiciones como voces que la nombren y, por eso mismo, su identidad se construirá como errante y perturbadora.

La integración de los atributos modernos adjudicados al cuerpo femenino en los medios de comunicación de la época, se verá retada con la presencia de este personaje atravesado por constantes contradicciones discursivas e imaginarias. Dinorah se constituye como un elemento ajeno a todos los espacios pero que –como consecuencia de su condición barbárica– fluctúa entre las actividades puramente femeninas –como la cocina, la entrega incondicional o el bordado– y la disertación política; entre la irreverencia frente a la institución familiar y el disfrute de las labores domésticas; o entre la pasión desmedida y la sobreracionalidad ante ciertos episodios.

Estas contradicciones además de retar el discurso maniqueísta del Regionalismo, parecieran responder al diseño de la Patria definido por el canon pues si bien dentro de la estética desarrollista cualquier elemento invasor o caótico que contradijera los tipos sociales predefinidos en el proyecto democratizador correría una suerte funesta –como ocurre, por ejemplo, con las mujeres deseantes o invasoras del espacio público en *Doña Bárbara* o *Pobre Negro*–, en “Don Carlos tiene una querida”, la figura de Dinorah no padece alteración alguna, no es desplazada, ni desfigurada, ni omitida por la voz narrativa.

De hecho, Belén –la mujer sumisa y en apariencia feliz– comienza a mimetizarse con Dinorah a medida que avanza el cuento, es decir, más que ubicarse en el espacio de las individualidades invasoras, Dinorah desarrolla una función similar a la de los personajes

–como que se trataba de Elba Arraiz o de su hermano Antonio– en torno a la identidad real de la autora, es decir, este nombre –no por casualidad atribuido también al personaje– supone la ausencia de un sujeto jurídico que deja paso al sujeto deseante que se expresa.

mesiánicos, pues por medio de la palabra “ilumina” a quienes encuentra en el pueblo. A partir de entonces la dicotomía razón/pasión se invertirá de nuevo y la sobreafectación del discurso dejará de ser un atributo femenino. Por ejemplo, cuando Belén le dice a su marido que: “Será un desastre para la democracia mundial si aquí, sobre todo en el Distrito Federal las elecciones favorecerían a los reaccionarios” (36), la voz narrativa afirma:

Domingo se queda un rato callado, considerándome, mirándome profundamente a los ojos. Después pone sus labios sobre los míos, me apreta (sic) contra su cuerpo y me dice:

–Pero Nena, a quién se le ocurre que una muchachita tan linda se esté mortificando con esas cosas! Yo ya gané mis elecciones: te gané a ti y eso es lo que interesa (Ramos, 1943: 36)

Asimismo, el discurso de Belén que en principio se mostró curioso frente a la rareza de Dinorah, tenderá a ser más directo, menos grandilocuente y más terreno, con lo cual, se podrá entrever en el mismo residuos de la estética realista que subyace, por lo general, a los héroes del desarrollismo. En otras palabras, si bien asume cierto perfil heroico al comienzo del relato, Dinorah se alejará progresivamente de cualquier idealización y, poco a poco, perderá el tono caricaturesco o elogioso con que se solían definir a las mujeres en la época⁸.

Por ejemplo, Dinorah, cuando reconstruye su historia pone en evidencia ciertas prácticas femeninas que muchas veces sirvieron como soporte identitario a las subjetividades que emergían en esos años –como pudieron ser la mujer intelectual, la sufragista

⁸ La idealización como arma de objetivación y normatización de las nuevas subjetividades si bien toma nuevos matices en la estética del Regionalismo, constituye una de las tantas herencias del siglo XIX. De hecho, a propósito de las idealizaciones femeninas en ese período, Paulette Silva propone que: *La estrategia del halago debe haber sido muy efectiva, a juzgar por la aceptación que tuvo entre las mujeres las virtudes y los encantos que le asignaban, pues muchas aprobaron ese “retrato” que las presentaba como esposas, madres, hijas o hermanas, eso sí: todas bellas, delicadas, sensibles, amorosas, abnegadas y caritativas. Sin embargo, no hay que olvidar que oponerse a esos valores era arriesgar demasiado: equivalía a colocarse (...) en el lado de los bandidos y viciosos* (Silva, 1998: 106)

o la mujer artista-. Prácticas que si bien fueron referidas por la oralidad, tuvieron poco espacio dentro de la producciones de la alta cultura. Afirma, por ejemplo:

En mi casa yo era la única hembra, y naturalmente tuve que compartir la vida que ya habían encarrillado mis hermanos varones, mayores que yo. Casi nunca jugué muñecas. Mis juegos eran corridas de toros, carreras, jubiladas del colegio. Compartí todas las inquietudes, todas las penas de mis hermanos. Cuando, en sus tiempos de estudiantes, cayeron presos los dos mayores, mi mamá se anuló a fuerza de llorar y fui yo la que tuve que hacer el papel de mujer fuerte (...) Ayudé a mis hermanos, ayudé a mis amigos, y tuve que pasar por cosas que pasar por cosas que muy pocas mujeres pasarían en su vida (Ramos, 1943: 37)

Este fragmento lleva consigo varios desplazamientos discursivos que hacen de la mujer que habla un personaje inasible. Por ejemplo, no deja de ser curioso que en los años cuarenta, cuando está tan en boga la literatura de la cárcel en Venezuela, y los relatos de torturas y persecuciones son más demandados que nunca por el canon, se narre dentro de este cuento qué ocurría con las mujeres que permanecían fuera de la cárcel pero siempre –a pesar de que se tratara, en teoría, de los menos poderosos– al servicio de los varones. Igualmente, la sustitución del rol materno y los juegos de “hombres” de los que tuvo que formar parte el personaje, si bien podían haberlo convertido en un sujeto productor con cierta participación en el espacio público, dentro de este texto se presenta como un destino tan inevitable como la permanencia en el espacio privado o la procreación y el cuidado de la descendencia.

Aún más, dentro del cuento se reitera una y otra vez que esas actividades de participación pública no correspondían al deseo de Dinorah, sino que –por el contrario– el personaje debía asumirlas para sí como consecuencia de su identidad relacional –es decir, por ser hermana, novia e, inclusive, hija de otros personajes–. De ahí que Dinorah exprese abiertamente que no quería “esa vida decididamente intelectual” (37) sino que prefería dejarse guiar por el deseo sexual, aún cuando éste le negara cualquier posibilidad de inscribirse en el proyecto de democratización venezolano.

Sin duda, esta característica del personaje bien pudiera estar reafirmando uno de los elementos que negaban la existencia de la mujer intelectual dentro de la nación refundada, pues Dinorah expone abiertamente que la pasión es mucho más importante para ella que la razón. A lo que se suma su negativa de respetar el núcleo familiar como una institución –cuando afirma, por ejemplo, que a la esposa de su amante no le importa su relación extramatrimonial, pues “Ella tiene todo lo que le importa: el nombre de señora, el puesto en la sociedad y el derecho de lamentarse” (39)–; su rechazo declarado hacia el matrimonio; y su opción por la (des)organización barbárica –es decir, un orden fundamentado en el deseo– de la sociedad.

A este respecto es importante recordar este texto se inscribe en un período fundacional, demandante de un sistema de reglas por medio del cual se intenta codificar la sexualidad para así normatizar no sólo el sexo, sino también el cuerpo –individual y cultural– en su totalidad (Foucault, 1978). Quizás por eso mismo, en los años treinta y cuarenta en Venezuela, la representación del deseo era una de las mayores prohibiciones, tanto más, en el caso de una escritora cuya expresión podía masculinizarla o, inclusive, animalizarla; no obstante, Dinorah Ramos provoca que su personaje se exprese y, lo que es peor, que lo elija. Con ello, pareciera desechar cualquier oferta que la democratización le presentara:

Ernesto estaba enamorado de mí. Yo casi estaba resuelta a aceptarlo, a compartir con él su vida de eterno incomprendido, de político siempre en la oposición. Hubiera tenido que afrontar pobreza, desgracias, persecuciones. Me hubiera tratado siempre como un camarada, como un compañero que comparte todas las penas. De pronto, me encontré con Carlos. Carlos fue para mí solamente un hombre. Un hombre frente a una mujer (Ramos, 1944: 37-38)

Paradójicamente, de ahí emerge la disonancia. Dentro de la narrativa regionalista, las pocas veces que el cuerpo femenino –y por extensión, la mujer como ser deseante– es nombrado, el cuerpo recibe un castigo, es decir, sufre alguna deformación o condena;

sin embargo, dentro de esta historia, el deseo femenino desafía los límites del proyecto de democratización. Está, es dicho abiertamente y permanece dentro del espacio descrito sin consecuencias aparentes. No hay caos, no hay desbordes y, lo que pudiera resultar aún más agresivo, al negar la estructura dicotómica también desaparecen las demarcaciones territoriales.

Entonces, la figura de Dinorah desacreditaría el discurso heterodesignador pues si bien Domingo se dedica a hacer de ella una construcción monstruosa, el personaje protagónico permanecerá inalterado y apacible. Esto, a la vez, desembocará en otra inversión de género pues si bien el sujeto masculino por definición debía ser garante de la productividad, la razón y, en consecuencia, de la unidad nacional, en este caso se convierte en el portador de la fisura –pues le niega el derecho a la ciudadanía, sin argumentación lógica alguna, a un individuo letrado– mientras que Dinorah –en este caso el sujeto excluido– continúa leyendo, escuchando música y –tal y correspondería a cualquier ciudadano decimonónico– instruyendo a sus semejantes.

En otras palabras, dentro de “Don Carlos tiene una querida” se (re)presentan conductas femeninas normalmente atribuidas a los sujetos masculinos refundadores de la nación, se muestran –a la vez– una gama de significados que evidencian no sólo las formas de conducta de una sociedad cambiante, sino además, la existencia de otras subjetvidades, deseantes, expresivas y, por tanto, significantes.

Bibliografía

- López, Blanca Rosa. *Entre la sombra y la esperanza*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana, 1944.
- Ramos, Dinorah. *Seis mujeres en el balcón*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana, 1943.
- Acosta, José Miguel. "Censores de películas durante el posgomecismo: Venezuela 1935-1945", *Objeto Visual* 8, 2002.
- Cróquer, Eleonora. *El gesto de Antígona: la escritura como responsabilidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Cróquer, Eleonora. *Apuntes del seminario: Escritoras/escrituras. la autor(a) latinoamericana entre dos siglos*. Venezuela: Universidad Simón Bolívar. No editado, 2003.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Del Búfalo, Enzo. *Individuo, mercado y utopía*. Caracas: Monte Avila Editores, 1995.
- Deleuze, Gilles. y Guattari, Felix. *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- Deleuze, Gilles. y Guattari, Félix. *Kafka por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era, 1978.
- Dimo, Edith. *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX (comp.)*. Caracas: Monte Avila, Editores, 1995.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. México D. F.: Siglo XXI editores, 1978.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI editores, 1999.
- Lipovetski, Pilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Ludmer, Josefina "Las tretas del débil", *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.
- Mannarelli, María Emma. *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1999.
- Palacios, Lucila. *Espejo Rodante*. Caracas: Imprenta Vendeciones, C.A., 1985.

- Pantin, Yolanda y Torres, Ana Teresa (2003) *El hilo de la voz Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar-Angria Ediciones, 2003.
- Ramos, Julio. "La ley es otra: literatura y constitución del sujeto jurídico", en *Paradojas de la letra*. Caracas: Editorial Ex-cultura, 1996.
- Rivas, Luz Marina. *La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956*. (Tesis inédita)Valle de Sartenejas: Universidad Simón Bolívar, 1992.
- Silva, Paulette. *¿De qué hablan cuando hablan de amor? Narrativas sentimentales y médicas en Venezuela*. (Tesis inédita) Valle de Sartenejas: Universidad Simón Bolívar, 1998.

PARTE IV



Educación, sociología y salud

*“Solo triunfaremos, si no
nos olvidamos de aprender”,*

Rosa Luxemburg (1870-1919), política alemana.

A Inés María la enseñaron bien: el pensamiento ético de Inés Mendoza*



Por *Ivette Fred*

Resumen

En el pensamiento de Inés María Mendoza observamos una combinación de pasión, sentimiento y argumentación racional, que guía su discernimiento sobre lo que considera son los deberes y las obligaciones de una persona y ciudadana responsable. El ensayo argumenta que su mayor aportación como pensadora se da en la ética, en su preocupación por educar el carácter de la persona. En Doña Inés se encuentra un pensamiento profundamente ético que se examina en este ensayo.

Palabras clave: Inés María Mendoza, ética, deber, valores morales, razón, pasión, imperativo categórico, Aristóteles, Kant, Hume, Nussbaum.

Abstract

In Inés María Mendoza's thought, we observe a combination of passion, feeling, and rational argumentation, that guides her discernment of what she considers are the duties and obligations of a responsible citizen. I will argue that her major contribution as a thinker lies in the sphere of ethics, in her preoccupation for educating the character of a person. In Doña Inés we find a profound ethical thought which I will examine in this essay.

Key words: Inés María Mendoza, ethics, duty, moral values, reason, passion, categorical imperative, Aristotle, Kant, Hume, Nussbaum.

**Nota: Las versiones que he utilizado de los artículos y discursos de Inés María Mendoza fueron proporcionadas por la Fundación Luis Muñoz Marín en forma electrónica. Estas versiones carecen de referencia a la paginación de la publicación de la cual derivan, y sólo se da el lugar de publicación, en el caso de los artículos, y la fecha, en el caso de los artículos y los discursos.*

Para que el lector pueda localizar los textos en su integridad y conocer el contexto de las citas que he utilizado, recurrí al número de archivo que ostenta el

*No quiero hablar para los oídos ni para los ojos,
sino para el corazón y para las manos.¹*

*El corazón lleva a sitios a donde no pensábamos ir.
Yo nunca he querido regresarme de adonde me lleva el mío.²*

Las emociones y las pasiones son quizás el elemento más complejo de la vida mental del ser humano. Esa complejidad surge de su diversa incidencia, motivación, intensidad y valoración. De ahí la controversia que las ha rodeado siempre en la historia de la ética. Muchos teóricos han considerado las pasiones como emociones más intensas y, por lo tanto, peligrosas para el ejercicio de la racionalidad y la vida moral que debe desembocar en una vida digna. Otros entienden que son fundamentales para discernir lo ético y así motivar acciones éticas concretas. Lo cierto es que toda vida humana en sociedad necesita plena conciencia de esa dimensión ética, que estructura nuestra conducta y nuestro sentido de responsabilidad. Es importante recordar que no hay ética sin conciencia: la ética nunca puede ser accidental.

Inés María Mendoza (1908-1992) fue maestra rural, activista cultural, social y política, primera dama de nuestro primer gobernador electo, y prolífica autora de más de 300 discursos y artículos para periódicos y revistas. Inés ensambló siempre su pensamiento como una combinación de pasión, sentimiento y argumentación racional para guiar su discernimiento sobre lo que consideraba eran los deberes esenciales de una persona y ciudadana responsable. Es mi convicción que los pasajes de mayor contundencia de Inés son predominantemente de carácter ético, es decir, invitan al lector y

texto en la Fundación Luis Muñoz Marín. La Fundación se encuentra realizando una concordancia de todos los materiales y escritos de Inés María Mendoza, y parte de su trabajo es restituir la información bibliográfica completa a cada texto, ya que en los archivos personales de Mendoza que pasaron al archivo de la Fundación, en general los textos carecen de una ficha bibliográfica completa.

¹ Inés M. Mendoza, "La casa rural: guarda paz y justicia del pueblo (a las maestras de economía doméstica)," *El Mundo*, 7 julio de 1953.

² Inés M. Mendoza, "Magia y poder del juego en los niños," *El Mundo*, 12 septiembre de 1953.

la lectora a una reflexión ética que debe llevarlos a la acción moral. Precisamente de esa insistente invitación proviene su fuerza. Es mi propuesta que la mayor aportación de Inés, como pensadora, se da en la ética, en su preocupación por educar el carácter de la persona. En este ensayo, luego de contextualizar brevemente el lugar de Inés en el desarrollo de la ética en Occidente, examinaremos algunas cuestiones éticas a las que Inés les dio especial importancia: la enseñanza de valores, el sentido de responsabilidad, la defensa del vernáculo, y su preocupación por la mujer y su papel en la sociedad.

EL LUGAR DE INÉS EN LA HISTORIA DE LA ÉTICA

La afinidad de Inés con el pensamiento de Aristóteles, Immanuel Kant, David Hume y Martha Nussbaum es palmaria. Aristóteles, en su *Ética Nicomaquea*,³ afirma que la virtud es el punto medio entre dos extremos. Por ejemplo, la valentía es el punto medio entre dos extremos: la cobardía, que es la ausencia de la virtud, y la temeridad, que es el exceso de la virtud. También afirma que la virtud es el resultado de una práctica. Nos debemos educar en la virtud practicándola desde niños, de manera tal, que forme un hábito, una segunda naturaleza en nosotros. Según Aristóteles, esta educación no es religiosa, sino racional, basada en lo que él entiende es el ser humano por naturaleza: animal racional y político. Esto significa que el pleno desarrollo ético del ser humano sólo puede ocurrir en el seno de su comunidad.

Por su parte, David Hume⁴ sostiene que la facultad de la razón —la capacidad racional— nunca es suficiente para movernos a la acción: “La razón es la esclava de las pasiones”. Nuestra inteligencia está subordinada a nuestros deseos. Son las emociones o el corazón lo que nos motiva.

³ Aristóteles, “Libro II” en *Ética Nicomaquea* (Madrid: Editorial Gredos, 1992).

⁴ David Hume, *An Enquiry concerning the Principles of Morals* (Oxford University Press: Oxford, 1998).

Según Immanuel Kant,⁵ Hume confunde los “imperativos hipotéticos”—es decir, aquellos que expresan la manera de lograr satisfacer nuestras inclinaciones o deseos y son de la forma lógica: “Si quiero X entonces tengo que hacer Y”, por ejemplo, “Si quiero ser arquitecta, entonces tengo que estudiar arquitectura”—con los imperativos categóricos cuya forma lógica es “Hacer A en circunstancias C”, por ejemplo, “Tengo que ayudar a la anciana a cruzar la calle”. Como puede apreciarse, el imperativo categórico carece de todo elemento hipotético. Kant entiende que la ley moral se expresa en la forma de imperativos categóricos. Dado que el concepto fundamental para Kant es el “deber”, la intención de cumplir con el deber por el deber mismo tiene que brillar como una joya en nuestras acciones. Tenemos que actuar desinteresadamente y sin temor a las consecuencias de nuestros actos. El cumplir con el deber inspira respeto.

La filósofa feminista contemporánea Martha Nussbaum, en su libro *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*,⁶ afirma que las emociones desempeñan un papel importante en la ética ya que nos pueden hacer conscientes del valor positivo o negativo de nuestras acciones. Esta tesis presupone una evaluación de las emociones mismas como buenas o malas en tanto son congruentes con principios éticos establecidos de antemano.

Inés se instala en cómodo diálogo con estos cuatro filósofos. Por ejemplo, Inés comparte con Aristóteles el énfasis en la educación ética a temprana edad. Pero, contrario a Aristóteles, para Inés la educación ética se fundamenta en la religión cristiana. Inés fue una ferviente católica, y su idea de las “obras de la misericordia” sirve de base a los principios de la “buena ciudadanía”. Como verdadera maestra, entendió siempre la importancia de enseñar principios éticos cristianos desde muy temprano en la vida del niño. Para aprovechar el mejor momento de enseñarles: cuando sus mentes están ávidas de conocimiento y maravilla, y carentes de prejuicio.

⁵ Immanuel Kant, *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres* (Madrid, Espasa-Calpe, 1980).

⁶ Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge U Press, 2003).

Por eso a Inés le preocupaba mucho que los niños de la ruralía estuviesen desocupados y que la sociedad desaprovechara esa edad privilegiada para inculcarles conocimiento y valores éticos :

Los niños pequeños de los campos están recostados del bohío mirando en blanco pasar los años en que más pueden aprender, los años en que más significa para ellos la naturaleza con sus maravillas, los años en que más tierna y flexible está su mente, los años en que se nos ofrece sin defensas de resentimiento su inocencia ansiosa de conocer.⁷

Es fácil aprender a leer y a escribir. Lo difícil es enseñar a velar por el bien común, a ser generoso, solidario, y a ser honesto intelectualmente. Este es un aprendizaje de actitudes y de valores, imprescindible para la convivencia social.

Es muy poca la matemática que necesitamos para nuestra vida corriente y es fácil enseñarla, lo difícil de enseñar, es la actitud de no acaparar cifras para sí, creyendo que ese acaparamiento es la mejor manera de conseguir seguridad y satisfacción personal. Es fácil enseñar el cálculo y es difícil de enseñar que el dinero puede estar muerto en la codicia y en la ambición individual y vivo en la producción y en la mejor distribución de un modesto bienestar para todos.

Enseñar a escribir es fácil, lo difícil es enseñar a pensar con claridad y a expresar honradamente la verdad.⁸

Por eso, Inés fue una ferviente defensora del poder de la educación para combatir la pobreza, la injusticia social, y para lograr una sociedad democrática en nuestro país.

Inés es un vivo ejemplo de la tesis de Hume de que las emociones o el corazón motivan nuestras acciones éticas. No en balde nos dice: "Yo, si crío cabritos, no me da el alma para comérmelos, pero a otra gente sí y está bien porque el alma no es para eso –la mía se mete en todo."⁹ Su imagen de sí como actuante en sociedad implica

⁷ Inés M. Mendoza, "Sobre la nutrición del niño en sus escuelas" (s.f.).

⁸ Inés M. Mendoza, "Sra. Muñoz Marín hace elogio de la mujer puertorriqueña y de su función social en la isla", 1949.

⁹ Inés M. Mendoza, "Animales para el bien del Hogar", *El Mundo*, 12 de marzo de 1955.

necesariamente, que su alma, literalmente, se mete en todo, es decir, que da cauce y orienta su capacidad de razón. Además, Inés vivió su vida como una sucesión de imperativos categóricos. Aunque, según Kant, la comprensión de cuál es el deber, de qué se debe hacer en un momento dado, es intelectual, no emocional, para Inés puede ser legítimamente de ambas maneras. Considero que Inés María sintetiza cabalmente en su vida la pasión por el deber de Hume, y la intelección del deber en Kant.

Inés comparte con Nussbaum la tesis de que las emociones revelan hechos morales. ¿De donde surgen los principios éticos que deben guiar las emociones y acciones, según Doña Inés? De su crianza, del ejemplo de sus padres, que ella veneraba, y de una educación fervientemente religiosa que también abrazó en el hogar. Inés creía en el ejemplo como la mejor escuela para el ser humano, lo cual la entronca con la educación política aristotélica, que también es una “escuela del ejemplo”. Por otra parte, la moral cristiana—también una “escuela del ejemplo” fundamentada en la imitación de las obras de los Santos Padres, que a su vez imitan al primer maestro, Jesucristo—le sirve a Inés para educar sus emociones y establecer de antemano las diferencias entre el bien y el mal, lo que debe hacer y lo que debe obviar. Y la moral cristiana es algo que nunca abandona al ser humano.

La escuela graduará al niño y éste se alejará de ella –pero la iglesia ha de retenerla siempre. La obra educativa de la escuela es incompleta ya que ha de terminar un día pues no puede seguir al hombre sino que le deja solo en el dintel de la vida. Tropiezo tras tropiezo, en las mil encrucijadas sólo estará la religión para orientarle. Pero hay que sembrarla en el alma del hombre cuando es niño, sembrarla con amor, cultivarla con método, formar hábitos perdurables... La iglesia es maestra vieja y ella sabe de hacer hombres, de hacer santos, de fortificar espíritus, de fortalecer voluntades, de hacer “carácter.”¹⁰

Doña Inés sabe que cuando actuamos, no cuestionamos. Esta certeza moral hace que pueda expresar sus sentencias contundente-

¹⁰ Inés M. Mendoza, “Instrucción de la Fe y la Moral”, *Revista Ilustrada La Verdad*, 15 de septiembre de 1929.

mente. No perdía ocasión para educar sobre lo que entendía eran los principios éticos que aplicaban a las distintas situaciones en las que se encontrara Puerto Rico al momento de su alocución.

EDUCACIÓN EN VALORES: LA HISTORIA DE LA NIÑA NORUEGA

Con la anécdota de la niña noruega, Inés aprovecha para ilustrar diáfananamente cómo debiera ser una educación efectiva en valores. Al narrarnos este relato que, interesantemente, no surge de una experiencia presencial, sino que ha sido cosechado en una de sus múltiples lecturas, la exaltada sensibilidad de Inés logra conmovernos como si la leyéramos con ella. Inés incluso consigue que su auditorio se conmueva como si presenciara los hechos, llevando a sus lectores a la compasión, creando un fuerte vínculo de solidaridad al unir a todos en una sola emoción.

Leí lo que les voy a contar. Pasó durante la última guerra, en Noruega. La Gestapo acusó a una niña de doce años de llevarle alimentos a unos prisioneros. El campo de concentración quedaba cerca de la escuela y los niños sabían que los prisioneros se morían de hambre. El acusador de la niña le pregunta:

-¿Sabes que es ilegal hacer lo que has hecho?

-Sí.

-¿Por qué lo haces?

-Porque me han enseñado que debo dar de comer al hambriento.

-Pero éstas no son gentes, son bestias.

-También me enseñaron que debo dar de comer a las bestias que tienen hambre.

Cuando la niña dice "me enseñaron" está diciendo: "lo aprendí de una manera tal que tengo que hacerlo". La niña noruega tenía dentro de sí un imperativo irresistible hacia el bien. Quien puso en ella este imperativo irresistible "la enseñó". Fue su madre o tal vez fue su maestra. Quien la enseñó no le dio simplemente el conocimiento del bien ni le enseñó únicamente a discernir su juicio para llegar al bien, ni le informó meramente de las grandes vidas vividas en el bien. Quien enseñó a esta niña puso tal compulsión hacia el bien dentro de su alma, que ella no se detuvo de hacerlo ni ante la amenaza de la Gestapo.

¿En cuántos de nuestros hijos quedó así prendido por nosotros el imperativo del amor? ¿En cuántos de nuestros discípulos quedó enseñado “el bien” de esta manera irresistible que domina la conducta?

Cuando hablo estas cosas con mi madre, ella me dice con el imponente aplomo de su virtud que esto que debe así enseñarse no son sino las Obras de Misericordia que ella se aprendió de niña: dar de comer al hambriento, de beber al que tiene sed, vestir al desnudo, dar posada al peregrino, enseñar al que no sabe, perdonar las injurias, consolar al triste, orar.¹¹

La madre de Inés, al comentar la historia con su hija, nos explica de donde surge la sabia compulsión de esta niña hacia ejecutar su deber. Al insertar en este relato la escena íntima de una conversación entre madre e hija acerca de la niña noruega, Inés logra que las madres puertorriqueñas adopten imaginariamente a esta niña noruega para que siga educando a todas las niñas futuras. La imitación de la niña noruega, la escuela del ejemplo que instaura esta niña de un lejano país, es lo que da validez a la idea de que “las obras de la misericordia” y la moral cristiana constituyen fundamento universal para ese imperativo categórico que debe vertebrar toda acción ciudadana hacia el prójimo. Evidentemente, Inés es muy consciente de cuán difícil es enseñar el bien de forma que genere tal certeza, convicción y valentía que sea imposible resistirse a su cumplimiento.

La fortaleza de la niña noruega sirve de ejemplo elocuente de la importancia de enseñar los valores desde temprana edad. Es menester que siendo niños desarrollemos la valentía necesaria para ponerlos en práctica. Recordemos la frase más famosa de Inés: “¡Sin Miedo!”.

UNA PRIMERA LECCIÓN EN LA LABOR DE LAS PASIONES

En su proceso para decidir, Inés recurre constantemente a su intuición y al examen de sus propias emociones y de las emociones

¹¹ Inés M. Mendoza, “A las Madres: Sembremos el Mundo de Bien y de Amor”, *El Mundo*, 14 de mayo de 1950.

de los demás. La anécdota personal que Inés reseña en su breve artículo titulado "Mi primera lección", a continuación, es clara en este sentido:

Me encontré con mi vocación debajo de unos árboles, haciéndonos cuentos los muchachos del barrio. Tendría yo doce años y recuerdo el salto que me dio el corazón, de pura sorpresa, al ver que los niños aprendían, como un milagro ...

Observé que los niños padecían de miedos espantosos que no le decían a nadie. Iban de la dicha al espanto corriendo terribles riesgos –sólo el Ángel de la Guarda, por alado, era capaz de llegar a tiempo de protegerlos ...

No se equivocaban con la gente que les eran amigos, tenían su manera infalible de darse cuenta de quienes los querían, de la "amistad" que tanto buscan ...

Les dolía la injusticia más que el dolor físico, más que golpes, tajos y machucones... la injusticia era lo que más dolía, lo que nunca se olvidaba. Les humillaba el desinterés, la desatención y el desaire de las personas mayores ... se alejaban entonces vertiginosamente a sus islas de soledad y desde allí observaban a aquellos monstruos del ejemplo. ¿Había que parecerseles o no?

Quise estar presente en estas vidas interesantes. Me hice maestra rural. Y un día me encontré siéndolo frente a un salón de clases. ¿Y ahora?

¿Quién era yo? ¿Qué claridades traía conmigo? Se me olvidaron los planes que me enseñaron a escribir en la normal. Me subió a la cara, como un rubor, toda mi ignorancia. No se los dije ... porque me entró el respeto de aquellas miradas prendidas de mí, de aquella inocente atención pendiente de mis palabras, del quieto candor en espera de mis gestos. Me sobrecogió ver aquella ilusión de aprendiz que les veía con mis propios ojos, registré el alma, aprisa, buscándome que tenía yo que valiera aquello.

La mañana está fresca –les dije, vámonos afuera a decirnos los nombres, a ver el campo, antes de empezar la clase ... Afuera se me fue aliviando el rubor porque yo me conocía el campo aquel de memoria y empecé a enseñárselo ...

Me di cuenta de que aprendían por un salto de sorpresa que me volvió a dar el corazón, avisándome. Nos conocíamos y sabíamos donde estábamos. Fue mi primera lección.¹²

¹² Inés M. Mendoza, "Mi primera lección" (s.f.).

En su primer día de clases, Inés no pudo recordar cómo debía comenzar la lección. En ese momento, le falló la razón. Es la emoción la que viene en su auxilio. Su capacidad para percibir las emociones que delatan las miradas de sus tiernos estudiantes, las expectativas que tienen de ella, y su propio rubor de maestra principiante, todo esto es lo que la dirige. Inés recuerda que descubrió su vocación de maestra a los doce años mientras enseñaba debajo de los árboles a los niños del Barrio Blanco Arriba en Naguabo. Guiada por esta memoria, Inés decide llevar a sus estudiantes fuera del salón, al campo, su terreno más conocido, donde descubrió su vocación. Echando mano de su educación religiosa, repite el gesto fundante del *Génesis* bíblico: ponerle nombre a las cosas. Para Inés, el acto de nombrar es fundamental, ya que nos revela quiénes somos y cuál es nuestro lugar en el mundo. El nombre propio, instrumento primario del lenguaje, es dador de lugar e identidad. Mientras enseña a sus alumnos los nombres de los árboles, ella va aprendiendo los nombres de los niños. En el acto de aprender nombres propios de la naturaleza y las personas, se van fijando los vínculos de apego y apreciación que serán esenciales para la buena convivencia entre los seres humanos y la naturaleza, y entre los seres humanos mismos al formarse en comunidad. Nuestra tierra ya nombrada y convertida en lenguaje es ahora espacio de identidad y comunidad. Inés María aprendió su lección.

LA DEFENSA DEL VERNÁCULO

Inés María Mendoza fue una férrea defensora del vernáculo como medio idóneo para la enseñanza en las escuelas del país, hecho que le costó su trabajo de maestra en la Escuela Superior Central, cuando se opuso a la enseñanza en el idioma inglés. Su prominente defensa del idioma español, para la enseñanza del niño tiene todo que ver con que es en el vernáculo que el niño aprende a expresar sus sentimientos y emociones. Es en español que el niño aprende a sentir como puertorriqueño; a ser puertorriqueño, y es sólo en el vernáculo que pueden enseñarse profundamente los más

altos valores éticos, pues sirve el idioma para conocer las emociones y lograr diferenciarlas, es con el idioma que conseguimos educarlas, y es desde el idioma que identificamos la certeza que nos lleva del pensamiento a la acción valiente. La defensa del vernáculo es la defensa de la expresión natural de las emociones y de los ideales.

Porque los ideales se entienden, se defienden mejor, cuando se aprenden en el vernáculo; los ideales se inculcan en la emoción y la emoción se comunica mejor en el idioma madre, el idioma de los juegos del niño, el de la adivinanza y el cuento de hadas; el del sentimiento religioso y el que nombra la naturaleza en que se crece y vive, nombrada y gozada desde la crisálida hasta la estrella aquí, en Puerto Rico, en español.¹³

A Inés le preocupó mucho el desdoblamiento que puede producir en el carácter impresionable del niño el uso del español en el espacio íntimo del hogar, y el uso del inglés como idioma oficial de la escuela y del espacio público en general. El español, minusvalorado por ser el idioma del hogar o espacio femenino, quedaría descalificado ante el inglés, como vehículo de poder y gobierno, en tanto espacios de la masculinidad. Deslegitimar la enseñanza en el hogar interrumpe la continuidad en la educación del niño, lo confunde en cuanto a los valores, y le roba toda noción firme de lugar e identidad. Esta jerarquía de valores, que subordina el español "femenino" al inglés "masculino", es evidentemente infundada porque crea la falsa impresión de que en español no se puede aprender. Para Inés, es importante la función intelectual de aprender en la lengua que mejor se domina, la "materna". Además, la propia Inés en sus declaraciones en inglés ante la Comisión de Derechos Civiles, en 1937, reconoce que esto es un problema político.

Teaching the child in a foreign language causes him mental suffering and real injury. This question is not a pedagogical question, but a political question. There exists no known authority in pedagogy who would defend the point of view that teaching is

¹³ Inés M. Mendoza, "Carta de Puerto Rico", *Revista Temas*, junio de 1959.

more effective if not carried on in the vernacular, but in a foreign language.¹⁴

Inés distingue entre el vernáculo como el lenguaje de las emociones y los ideales, y el lenguaje en general. Reconoce el valor de conocer otros idiomas como una ventaja en el mercado laboral y como instrumento para el desarrollo intelectual. En carta a los boricuas emigrantes a la ciudad de Nueva York, les aconseja que aprendan el idioma inglés lo antes posible porque les resultará necesario para obtener buenos empleos. También les habla sobre el deleite estético y el enriquecimiento intelectual que pueden alcanzar mediante la lectura y estudio de literaturas en otros idiomas. Inés era consciente de las diferentes funciones del lenguaje en la vida humana.

EL SENTIDO DE RESPONSABILIDAD DE INÉS

El concepto de “responsabilidad” es fundamental para la ética. La acción ética es la acción responsable. A Inés la sobrecogió la precaria situación en que se encontraba Puerto Rico, particularmente, la penosa situación de los niños, los enfermos y los desposeídos. La claridad en la expresión de su pensamiento dramatiza su insistencia en responsabilizarse por el pueblo. Inés se siente la madre del pueblo–patria de Puerto Rico.

Es precisamente ese sentido de responsabilidad lo que la llevó a aprovechar los medios de comunicación para convocar frecuentemente al pueblo, muy especialmente a las mujeres, para trabajar por una sociedad más justa, por un Puerto Rico mejor. En este contexto, el mensaje que Inés repetía era que todos tenemos la responsabilidad de ayudar a los demás, cada componente debe aportar a la consecución de esta meta, ya fuese adoptando niños abandonados, sirviendo de madrinas en los comedores escolares o asumiendo con aplomo el deber de educar a nuestros hijos.

¹⁴ Inés M. Mendoza, “Testimony of Mrs. Inés Mendoza de Palacios, From the record of the Commission of Inquiry on Civil Rights in Puerto Rico”, May 21, 1937. En Carmelo Rosario Natal, ed. *Doña Inés María Mendoza y la batalla del idioma. Cartas 1937-1938* (San Juan: Fundación Luis Muñoz Marín, 2004), 20.

Mil niños sin hogar esperan que se abran las puertas de su casa y de otros cientos de casas para entrar en ellas. Estos niños son compañeros de generación de nuestros hijos. Porque nuestros hijos no van a vivir solos –van a vivir con todos los niños que crecen de día a día en el callejón, en el zaguán, debajo del puente.

Vamos a llamar al Bienestar Social y a decirle:

“Mándeme un niño sin hogar para que crezca con mi hijo;
Mándeme uno para que juegue con mi hijo,
para que se vacune cuando se vacune mi hijo;
Mándeme uno para que acompañe a mi hijo y sea su amigo
cuando ya yo no pueda acompañarle.”¹⁵

Creo que la experiencia de ir casa por casa en la ruralía durante las campañas eleccionarias de los años cuarenta y el hecho de que tantos jíbaros abrieran las puertas de sus hogares para escuchar el mensaje de cambio social que postulaban Luis Muñoz Marín y su equipo político, y que, más aún, aceptaran la importancia de un voto democrático, limpio y honesto, dejó en la mente de Inés una huella indeleble. En múltiples pasajes, Inés establece que se tienen que cumplir las promesas empeñadas y que sería inaceptable defraudar a un pueblo en la miseria que ha cifrado sus ilusiones de progreso en ellos. Muchas veces observamos en su pensamiento la estructura de un dilema ético trágico, serias dudas con respecto a si se estaba haciendo lo correcto por Puerto Rico, porque la responsabilidad política que asumió el grupo de Muñoz fue abrumadora. Pero Inés conocía bien el orden correcto que lleva del pensamiento a la acción:

El orden lógico es pensar, antes de efectuar la acción, de acuerdo con la necesidad y el propósito. En tan poco tiempo, hemos tenido que actuar, actuar constantemente porque la necesidad de ello se imponía, y luego pensar sobre lo hecho.¹⁶

Inés tuvo que decidir entre ideales encontrados en su momento histórico. La necesidad de liberar del flagelo de la pobreza al jíbaro,

¹⁵ Inés M. Mendoza, “Hogares de Crianza”, 1950.

¹⁶ Inés M. de Muñoz Marín. “Instrucción de la Fé y la Moral”, *Revista Ilustrada La Verdad*, 15 de septiembre de 1929.

hace que la justicia social se convierta en el ideal apremiante. Según Inés, este ideal sólo podía desarrollarse en política pública a través de un gobierno democrático, que al surgir del poder popular, no impusiera agendas sino que atendiera los reclamos de la gente.

EL FEMINISMO DE INÉS

Una de las preocupaciones más importantes de Inés fue la situación de la mujer puertorriqueña. Inés fue una feminista de su tiempo. Su feminismo es de tipo maternalista, que prioriza la función de la mujer como madre, función que le da unos privilegios únicos, como ser la primera que contiene a todo ser humano en su cuerpo; y responsabilidades de las que emana parte de su poder, como el ser la primera influencia en la conducta de todos, en la educación moral de sus hijos, y en el bienestar de la sociedad en general.

En la madre germina la vida. Es la que pone sobre el mundo sus habitantes. Todo ser humano la habita a ella antes de habitar la tierra. Por nueve meses alimenta la vida con su sangre. Los hijos que la habitan a ella son los mismos que habitan los pueblos, los mismos que hacen las leyes, la cultura y la justicia.

Este es nuestro poder como madres: nadie antes que nosotras influye sobre nuestros hijos, la prioridad de influir sobre la vida es nuestra. La tierna, íntima influencia de lactarlos, de arrullarlos, de hacerles sentirse queridos, es nuestra. La seguridad inicial del hombre, nuestro hijo, está en nuestro regazo.

Mejor que nadie conocemos su cuerpo del que dolorosamente nos separamos y como nadie seguimos la ruta de su alma acompañándola en la dicha y en la angustia.

Nuestra es la fuerza que primero influye en su conducta. Otros les darán con escuelas y libros, su sabiduría. A las madres nos toca hacer su virtud.¹⁷

Inés era consciente de que la mujer embarazada puede afectarse por lo que ocurre a su alrededor, en particular, por el trato que se

¹⁷ Inés M. Mendoza, "A las Madres: Sembremos el Mundo de Bien y de Amor", *El Mundo*, 14 de mayo de 1950.

le dé, por eso intentamos satisfacerle todos sus antojos, pero es totalmente cierto que a través de ella es que el niño siente el mundo por primera vez. Inés, como muchas feministas maternalistas, no quiere perder el papel e importancia que tiene la madre en la sociedad. Insiste en la sana, y complementaria, diferencia entre el hombre y la mujer. No hay que propiciar ruptura entre ellos sino la unidad de un todo. Inés creía que “a la altura que esté la mujer, a esa altura estará la patria”.

No hay que concebir en el feminismo a la mujer aisladamente, sino a la mujer y al hombre formando ambos una unidad social, y espiritual. El feminismo no es antagonismo entre el hombre y la mujer, sino compenetración y compenetración máxima.¹⁸

En su idea del feminismo, Inés distingue implícitamente entre diferencia y desigualdad. La mujer es diferente al hombre, puede ser madre; pero al conformar una unidad social y espiritual es igual al hombre en cuanto a poseer los mismos derechos ciudadanos. Sin embargo, hay que notar que a menudo las diferencias se convierten en desigualdades. Es interesante percatarse de la siguiente paradoja en su pensamiento: por un lado, para Inés, la esposa se debe a su marido, a su familia, y es la responsable de sembrar la tala para que haya alimentos en el hogar durante el tiempo muerto, cuando no hay trabajo para el marido y éste no puede proveerlos, de la salud de su familia al tener que mantener un botiquín surtido, y de la felicidad del marido y la familia. Al ser la señora de la casa, responsable de todo lo importante, es, por consiguiente, la dueña y señora de la sociedad. La mujer tiene que cumplir con todas sus responsabilidades para asegurar su sitio.

Por otro lado, Inés expresa una inmensa preocupación por el cansancio extremo de la jíbara, su desnutrición, su flaqueza. Estas condiciones le impiden cumplir responsablemente con el deber de cuidar y atender tanto a sus hijos como a su marido en las noches.

¹⁸ Inés M. Mendoza, “Conversando con las principales feministas del país”, [Entrevista a Inés María Mendoza por Ángela Negrón Muñoz] *El Mundo*, Edición Dominical, 22 de marzo 1931.

Inés sugiere como aliciente el dotar a cada mujer de una máquina de coser. Al contar con la máquina de coser en su casa, la mujer no tendría que desatender el hogar para acudir al centro de costura, posibilitando así que pudiese confeccionar la ropa de los miembros de la familia y generar una fuente de ingreso adicional. Además, la mujer tendría que sacar tiempo adicional para cuidar y atender a su familia. Sin embargo, esta "solución" aunque facilita el trabajo no tiene como resultado disminuir la carga existente sobre la mujer. Es hacerle las cosas "más fáciles" para que pueda trabajar más. Y Desgraciadamente, en la propuesta de Inés, no hay descanso para la jíbara.

Inés fue una mujer brillante, al vivir en una sociedad predominantemente machista resulta una difícil tarea para cualquier persona, reconciliar las diferencias entre el hombre y la mujer de forma tal que se logre a su vez afirmar la igualdad entre ellos. Es por esto que encontramos serias tensiones y paradojas en su pensamiento. La propia Inés era consciente de estas tensiones y paradojas.

* * *

En conclusión, Inés era una persona profundamente reflexiva. Cuando uno la lee, la tiene que leer con atención. En cualquier línea puede aparecer una reflexión. Siempre estaba dispuesta a aprender y a enseñar la virtud, como Aristóteles insistía. Siempre estaba dispuesta a sentir, y como Hume y Nussbaum, convirtió la pasión en guía del acto moral. Inés María, guiada por sus sentimientos y su razón, trataba de reconocer y armonizar lo particular y lo universal de cada momento u ocasión. A convertir sus acciones en imperativos categóricos kantianos, a explicarnos claramente porque lo son y a tratar de cumplir con el deber por el deber mismo.

En Doña Inés encontramos a una mujer de emoción razonada y de razón emocionada. Sus profundas convicciones religiosas sirvieron de fundamento a sus principios éticos, junto con el ejemplo consecuente, cristiano y de misericordia que aprendió cuando niña de sus padres, en Naguabo. Al igual que a la niña noruega, a Inés María la enseñaron bien.

Bibliografía

- Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- Aristóteles, "Libro II" en *Ética Nicomaquea*, Madrid: Editorial Gredos, 1998.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid, Editorial Gredos, 1994.
- De Martino, Giulio & Marina Bruzzese. *Las filósofas: Las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Euben, Peter. *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.
- Havelock, E. *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Hume, David. *An Enquiry concerning the Principles of Morals*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980.
- Mendoza, I. M. "A las Madres: Sembremos el Mundo de Bien y de Amor", *El Mundo*, 14 de mayo 1950.
- Mendoza, I. M. "Animales para el bien del Hogar", *El Mundo*, 12 de marzo 1955.
- Mendoza, I. M. "Carta de Puerto Rico". *Revista Temas*, junio 1959.
- Mendoza, I. M. "Hogares de Crianza", 1950.
- Mendoza, I. M. "Instrucción de la Fé y la Moral", *Revista Ilustrada La Verdad*, 15 de septiembre 1929.
- Mendoza, I. M. "La casa rural: guarda paz y justicia del pueblo (a las maestras de economía doméstica)", *El Mundo*, 7 julio 1953.
- Mendoza, I. M. "Magia y poder del juego en los niños", *El Mundo*, 12 sept. 1953.
- Mendoza, I. M. "Mi primera lección", (s.f.).
- Mendoza, I. M. "Sobre la nutrición del niño en sus escuelas." (s.f.)
- Mendoza, I. M. "Sra. Muñoz Marín hace elogio de la mujer puertorriqueña y de su función social en la isla", *El Mundo*, 19 de agosto 1949.

Negrón Muñoz, Ángela. "Conversando con las principales feministas del país", Entrevista a Inés María Mendoza por Ángela Negrón Muñoz, *El Mundo*, Edición Dominical. 22 de marzo de 1931.

Nussbaum, Martha. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

¿Placer u obligación? "Escolarización"¹ de la sexualidad en el mercado del sexo



Por Paula Daniela Bianchi

Resumen

El eje de este trabajo está basado en la reflexión de algunas líneas orientadas hacia la investigación de ciertos aspectos de la sexualidad femenina heterosexual en el mercado del sexo. Éstos serán cruzados en relación con el género, con el cuerpo y su constitución discursiva, teniendo en cuenta la "escolarización" del deseo femenino.

Palabras clave: sexo, sexualidad femenina, mercado del sexo.

Abstract

This work is based on the reflection of some lines oriented towards the investigation of several aspects of the feminine heterosexual sexuality in the sex market. These will be crossed by gender, by the body and its discursive constitution, having into consideration, the "education" of the feminine desire.

Key words: sex, feminine sexuality, sex market.

En medio de los debates de las teorías feministas, de las relaciones de poder en vinculación con el género, sexo y sexualidad se vislumbra una beta que incrementa la preponderancia del papel de

¹ El enunciado "escolarización sexual, femenina, o del deseo femenino" no se refiere a la educación sexual formal que se dicta en los colegios u otras organizaciones, sino que es una expresión que utilizo para representar cómo se trata de "enseñar prácticas sexuales" o "transmitir experiencias sexuales", mediante sitios incluidos en la industria del sexo como sex shops, *Tupper-sex*, libros didácticos mediáticos, blogs editados, escuelas de sexo (no formales) etc. Homogenizando el imaginario sexual –con sus prácticas-femenino.

la mujer "común"² –en oposición con la trabajadora sexual– como potencial y activa consumidora en el mercado del sexo. Mientras se discute si la sexualidad es constitutiva de la integralidad del sujeto, si la integridad del yo está en crisis, si debe ser pensada en relación con la familia y parentesco (Loyola:1998) o si el deseo femenino está perpetuamente en situación de dominación respecto de una cultura patriarcal, el ofrecimiento por parte de la Industria del Sexo de una innovadora "educación sentimental" aflora en la Argentina.

El eje de este trabajo está basado en la reflexión de algunas líneas orientadas hacia la investigación de ciertos aspectos de la sexualidad femenina heterosexual³ en el mercado del sexo. Éstos serán cruzados en relación con el género⁴.

El cuerpo y su constitución discursiva, teniendo en cuenta la "escolarización" del deseo femenino.

Para analizar algunos lineamientos de la sexualidad femenina heterosexual en la industria sexual es necesario abordar el término "mercado del sexo". Éste abarca, como señala la antropóloga Laura Agustín (2005), una diversidad de "trabajos sexuales"⁵. Por un lado,

³ Cabe señalar que en la investigación que he realizado sobre clientas en el mercado del sexo –Escuela de sexo, "revistas del corazón", *Tupper-sex*, reuniones en general, femeninas, que se hacen en la casa de una anfitriona junto con amigas y en la que hay una vendedora que informa y despliega juguetes sexuales diversos para vendérselos a las potenciales clientas que asisten a la reunión. La anfitriona se lleva un regalito sexual por ofrecer su casa, programas televisivos "didácticos" – todo lo ofertado es dirigido a la mujer heterosexual, recurriendo al binarismo arquetípico mujer/hombre. Si bien no se excluye la diversidad: lesbianas, travestis o transexuales tampoco se la incluye. La excepción son los sex shops (negocios donde se venden artículos sexuales) que ofrecen material para gays, lesbianas, heterosexuales, travestis y transgénero.

⁴ No se desarrollará ni historizará la división entre feministas radicales y libertarias pero sí se trabajará con los abordajes sociopolíticos de las(os) principales representantes de cada corriente.

⁵ Dentro de los trabajos sexuales que nombra Laura Agustín se encuentran los trabajos dentro de burdeles, bares, *table-dance*, saunas, servicios de líneas telefónicas eróticas, sexo a través de internet, casas de masajes, servicios de acompañantes, agencias matrimoniales, albergues transitorios, cines, videos y revistas pornográficas, servicios de dominación y sumisión, prostitución en las calles. Es decir, Agustín intenta no limitar el término mercado sexual solamente a prostitución sino también a las diversas demandas que procuran servicios relativos al sexo.

el mercado sexual incluye el intercambio de sexo por dinero –“prostitución”–, pero también otro tipo de trabajos como los mencionados en la nota cinco, así mismo es mercado sexual la circulación de migrantes, turistas, exiliados, desplazados a través de las fronteras, que activa nuevas subjetividades transculturales entre diferentes naciones⁶ (Piscitelli: 2006). Y también lo es todo sitio en el que se vendan artículos para proporcionar placeres sexuales. En la Argentina la repentina aparición de una amplia gama de artículos sexuales diseñados exclusivamente para mujeres “convencionales”, “arquetípicas”, “amas de casa” es brindada de una manera particular: se vende “educación sobre prácticas sexuales”. La oferta de estos productos son escuelas de sexo, revistas y libros que ofrecen *tips* para ser una “diosa” en la cama y concretar exitosamente actividades sexuales, los *sex shops* y las reuniones *Tupper-sex* entre otros. Los objetivos primordiales son “escolarización del sexo” y homogenización de la mujer. Como parte de la problemática abordada en este trabajo surgen las primeras interrogantes: ¿El sexo debe ser enseñado con un manual de instrucciones? ¿Las mujeres debemos saberlo todo para satisfacer al otro en el plano del placer? ¿Tenemos que ir a la Escuela de Sexo para aprender técnicas de *strip-tease*? o ¿realizar una reunión de *Tupper-sex* o ser disciplinadas alumnas de la sexóloga Alessandra Rampolla para “ser mujeres sin morir en el intento”? Estas promesas generosas ¿yuxtaponen el placer con el peligro y el poder de las economías globalizadas con los discursos dominantes masculinos? (Altman:2001) ¿O podemos disfrutar plenamente de nuestra sexualidad? ¿Existe una re-significación del sexo? (Rago:1998).

Un segmento de este texto se centrará en el análisis del discurso que aparece en la página *web* y que está dirigido a las clientas

⁶ Para el tema de “transnacionalización y turismo sexual” consultar los trabajos de Adriana Piscitelli, “Trabajo sexual y turismo sexual: violencia y estigma”, *Mora 12*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006. Joan L. Phillips, *Tourist oriented prostitution in Barbados: The Case of the Beach Boy and the While Female Tourist* y Kamala Kempadoo y Jo Doezema, *Global sex workers, Rights, Resistance, and Redefinition* (1998).

potenciales de la "Escuela de Sexo PK" de Paola Kullo⁷. La oferta de "escolarización sexual" con sus útiles escolares: accesorios varios para una correcta performatividad del sexo se acrecienta al incluir a la mujer como consumidora activa en el la industria del sexo. En particular, en este estudio se señala la creación de la necesidad de la demanda femenina para que la mujer no quede excluida de aquello que "todas" deben saber. A partir de lo señalado tratará de demostrar los cruces existentes entre el deseo femenino y el poder de aprender y aprehender la sexualidad.

Luego, indagar si las mujeres actuales a las que se dirige este mercado quieren saber y consumir las relaciones sexuales para proveerse placer a sí mismas y eventualmente a su/s pareja/s o si sólo se "educan" para complacer a su compañero varón reproduciendo el paradigma patriarcal, creado dentro de una supuesta liberación y crecimiento femeninos. ¿Se avanza en el camino de la liberación o se retrocede al re-evocar las instrucciones del *Kamasutra* para las nuevas generaciones de señoras y señoritas *bovarianas*?

1. ESCOLARIZACIÓN SEXUAL FEMENINA

Llamo escolarización sexual femenina al concepto que utilizo para representar una porción de la industria del sexo que se dedica a transmitir y "enseñar" prácticas sexuales a mujeres heterosexuales a través de determinados sitios de la industria. Es decir, cómo mediante sectores masivos, entre estos el mercado editorial, internet, tiendas virtuales y reales que venden juguetes sexuales, películas, ciertos programas televisivos o escuelas de sexo, se implementa un discurso homogéneo respecto del imaginario socio-sexual que "se debe" seguir.

Existe una porción del mercado citado que dirige ciertas aristas hacia las mujeres modernas del siglo XXI. Con la consigna "libérate mujer", y la creencia de de que todas podemos ser libres como no lo

⁷ <http://www.pkescueladesexo.com.ar/> Instituto que se dedica a la "enseñanza de técnicas y secretos sexuales". Está dirigido por Paola Kuliok, hermana de la actriz argentina, Luisa Kuliok. La escuela está ubicada en la Capital Federal. Y el análisis será basado en los discursos aparecidos en la página citada.

fueron nuestras ancestras, se abren las puertas del hipermercado. La intención es que las mujeres se inserten en el mercado competitivo a partir del consumo del amplio prospecto que se ofrece. Tras la atractiva máscara, se esconden las políticas de consumo, cierta regularización y disciplina de los cuerpos femeninos, normatividad de las prácticas sexuales, controles discursivos y performativos. Es decir, se intenta homogenizar el acto sexual y seguir con los viejos patrones sexistas y patriarcales de siempre.

La multiplicidad de artículos para “gozar” del sexo y el fácil acceso a ello no permiten vislumbrar a simple vista que es más de lo mismo. Dirigida esta oferta a las mujeres hace que la distinción entre género y sexualidad siga siendo binaria –hombre/mujer– anclando la continuidad lineal que se establece entre sexo y género. Y es desde esa concepción anquilosada, donde entra en juego la “educación sexual femenina”. El hecho de trabajar con la idea implícita de heterosexualidad supone una existencia de género estable que no se aleja de la idea de sexualidad reproductiva.

La industria del sexo, tras saturar de publicidades y de discursos el campo femenino, despierta una demanda. Esto es, crea productos y automáticamente intenta generar la necesidad de los mismos activando dispositivos emergentes de carencias. El mercado opera diciendo que hay multiplicidad de objetivos que aprender. Cuando se analice la trama discursiva de la Escuela de Sexo ejemplificaremos cómo se crea la necesidad de la demanda femenina.

2. “MANUAL DE INSTRUCCIONES SEXUAL PARA LA MUJER” Y LA LEGITIMIZACIÓN DEL MERCADO DEL SEXO A TRAVÉS DE LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN

El mundo puede ser pensado como intersubjetivo ya que se encuentra contenido en una zona de interacción en la cual se expande la comunicación. Es esto, la puesta en común de un complejo entramado de informaciones, saberes y relaciones ideológicas, sociales y culturales que provienen del marco de referencia que conforma la realidad misma, producción de sentido común. Por

eso es interesante la tendencia globalizadora actual que impulsa hacia la "normativización" (en términos de Foucault (2002) sería disciplina de los cuerpos, en los de Butler (2007) performatividad de cuerpos) de ciertas prácticas sexuales que fueran objeto de rechazo o consideradas tabú en el pasado, como por ejemplo, la masturbación, el consumo de material pornográfico y erótico, libros, películas, internet, el uso de productos íntimos para poder alcanzar multiorgasmos y la naturalización de los mismos casi como obligatorios para la mujer de hoy. ¿Cómo es que esto se instala en el mercado? ¿Cómo llega a "naturalizarse"? En primer lugar, se puede pensar el papel fundamental que cumplen los medios masivos de comunicación, que pugnan por concebir un sitio interactivo de significación cognitiva, sociocultural, política-económica. En segundo, por voces "autorizadas" y "legitimadas" que cuentan cómo se puede redescubrir el placer sexual con las "ayuditas" que aquellas garantizan como infalibles. Esas voces intentan justificar los significados culturales dominantes. Y, finalmente, por el boca a boca, los comentarios y las reuniones entre amigas o compañeras de oficina que reproducen los discursos interactivos impuestos por los medios de comunicación. Ahora bien, ¿se busca con esta apertura un verdadero avance, repensando las diferentes categorías en relación con el género como una intersección en la cual se construyen las unas a las otras en un contexto? ¿Se comienzan a tener en cuenta las diferencias y las identidades? (Brah:2006) ¿El deseo se construye culturalmente (Vance:1989) y de manera mediática? ¿La "escolarización del sexo" presupone una homogenización de las mujeres en la constitución de la identidad?

Las preguntas y la problemática surgidas son demasiadas y complejas para responderlas de manera simple. En primer término, se mencionarán algunos productos directivos que "naturalizan" lo mencionado precedentemente. Se pueden catalogar las principales cadenas televisivas que disparan hacia la mujer y que avalan las enseñanzas del sexo como *Cosmopolitan TV*, con la sexóloga Alessandra Rampolla quien, con su voz tierna de maestra jardinera, muestra desde la ubicación del punto G hasta cómo se

debe hacer para gozar de forma desinhibida. El canal *Infinito* con las demostraciones teórico-prácticas de las posturas del *Kamasutra*. El canal de la mujer, *Utilísima*, en el cual un grupo de especialistas describe y señala la desacralización de los tabúes sexuales femeninos. También están presentes, *I Sat* y *The Film Zone* cuyas programaciones se basan en la proyección de películas eróticas *soft*. Con respecto al mercado editorial, la revista *Cosmopolitan* es la más destacada en aconsejar y educar a la mujer para que pueda sorprender a su pareja masculina. En cuanto al material literario, se encuentran editados los libros de las voces legitimadas que surgen de los canales mencionados con anterioridad y también, un producto nuevo, el florecimiento de los *blogs* transformados en libros consultivos y explicativos en los que se describen las penurias por las que han pasado trabajadoras del sexo, pero sin olvidar aconsejar a las lectoras "comunes" para seducir a su hombre sin perderlo, y que se vaya con otra que le dé lo que ella no puede o no "sabe" sobre sexo: *El dulce veneno del Escorpión*, *Diario de una prostituta argentina*, *Yo puta*, *Buena Leche de Lola Copacabana*, entre otras. Otro segmento del mercado es el destinado a los *sex shops* y a las reuniones *Tupper-sex* llevadas a cabo en la esfera del hogar (ver bibliografía). Y la única Escuela de Sexo para mujeres.

Entonces ¿el mercado editorial y el televisivo quieren a través de la saturación de programas "educativos", del *boom* literario mediático femenino, y de la masiva publicidad despertar a las mujeres o seguir durmiéndolas con sus discursos regulados? El planteo es, por qué los medios masivos de comunicación a través de sus exposiciones acerca de sexualidad, le dicen a las mujeres que "deben" comprar lencería erótica, que "deben" practicarle a su pareja sexo oral de tal manera, que "deben" practicar desnudismo sensual para su pareja. ¿Por qué el deber como obligación, por qué "enseñar" desde cómo es una vagina de peluche hasta qué comprar, por qué sobreinformar? Y aún, ¿por qué se utiliza a sexólogos, médicos, o simplemente figuras reconocidas mediáticamente para hablar de sexo? Se conforma así una "educación" homogénea y sexista (Rubin:1989).

Entonces, los medios de comunicación exponen la información que provocará el conflicto teórico. Las consumidoras reciben las

significaciones de aquello que se les ofrece pero sin ser diferenciadas. La comunicación y el mercado son eficaces en sus objetivos y uno de ellos es la unificación de la mujer.

Y es en esta parte del trabajo en la cual las teorías feministas y de género se entrecruzan. La tendencia de resaltar las prácticas sexuales de manera explícita y como manuales prescriptivos de la feminidad –es decir, para ser una mujer heterosexual completa, además de “saber coser, bordar y abrir la puerta para ir a jugar”⁸, se debe saber tener buen sexo –apareja una doble connotación. Por un lado, es un postulado en el cual se discrimina a la mujer, puesto que es colocada en un sitio de ignorancia, de desconocimiento y deja asentado que el hombre sí sabe lo que quiere, resaltando la desigualdad con ésta, quien tiene que aprender todavía a conocerse. De este modo se acentúa el papel del varón como dominante, portador del conocimiento y el de la mujer queda reducido a aprendiz perpetua de técnicas para poder complacerlo.⁹ Pero por otro lado, esta apertura sexual es considerada como positiva por algunas feministas que sostienen que esta información les proporciona a las mujeres el acceso a nuevos sitios para avanzar un paso más, quitándose viejos tabúes y para adquirir una nueva conquista. En palabras de Margaret Rago (1998) los nuevos códigos sexuales conviven con términos innovadores dentro de la globalización. Las mujeres pueden obtener placer sexual de manera libre y gozosa. Sin embargo, la sexualidad se “enseña” aún en función de la familia o parentesco, se piensa como constitutiva de la subjetividad, o simplemente como actividad o comportamiento, según qué teoría se encuadre. Otros abordajes teóricos son incorporar la categoría de género como diferencia constitutiva de lo social (Moore:1991). Pero ¿es un logro o sólo una estrategia de mercadotecnia para el consumo

⁸ Canción infantil popular: “que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar. Con ésta sí, con ésta no, con esta señorita me caso yo”.

⁹ Ver MacKinnon (1982), la autora piensa la sexualidad como una forma de poder materializada a través del género. Y la heterosexualidad como institucionalizadora de la dominación masculina y de la sumisión femenina.

femenino de sexo? No olvidemos que aquí opera la economía dentro del mercado sexual. ¿Es otra estratagema de dominación? Tanta variedad de propuestas brindadas al sector femenino podría transformar el sexo placentero en sexo obligatorio. Tantas normas y reglas podrían ser un “retroceso” en lugar de un “progreso”. ¿O son sólo otras herramientas que la mujer puede elegir sin que peligre su integridad y transgreda a través del erotismo la mirada dominante de los otros? ¿O esta repentina liberación sexual es una trampa que le está permitida realizar internamente en el marco de la moralidad? Esto es, ella puede hacer y usar lo proporcionado por la industria del sexo dentro de las pautas del matrimonio, o pareja estable, sin romper las reglas de la sociedad hegemónica (aquí el abordaje de las teorías *queer* es interesante cuando hacen la distinción entre sexualidad no reproductiva y reproductiva). O puede, también, discernir qué quiere y cuándo quiere disfrutarlo.

3. “ESCUELA ARGENTINA DE SEXO PK”

¿Qué discurso aparece en la página *web* informativa de la Escuela de Sexo PK? La presentación de la *web* es una invitación para asistir a la institución de la referencia y comienza con un saludo de “bienvenida/o”, que a primera vista es para todos/as, sin embargo continúa el discurso con esta premisa: “Enseño los secretos de las profesionales para que los puedas llevar a la intimidad de tu cama” (*web PK*). A partir de aquí, las alocuciones de la página sólo se orientarán hacia las mujeres –excepto cuando se invita a las parejas heterosexuales de todas las edades a “educarse”.

En el menú resaltan botones con los ítems a desarrollar. El primero es “clases” allí se indica que las de *striptease* son para todas las mujeres, para “agasajar a tu pareja” (*web PK*) la cual podría ser heterosexual, lesbiana, homosexual, transgénero, mas luego dice: “para dejarlo con la boca abierta” (*web PK*). Señala, por lo tanto, a una pareja heterosexual. Reitera “para conocer y aprender los secretos de las profesionales” (*web PK*). Aquí se está incitando a la creación de la demanda femenina.

El segundo botón es "Seminarios" donde se repiten los mismos sintagmas pero reforzados con frases como: "para volverlo loco", "para conocer los secretos de las profesionales y llevarlos a la intimidad de tu hogar", "el arte de darle placer con las manos a otra persona", "ideas para que delire de pasión" (*web PK*). Este tipo de expresiones anclan la ideología del sexo con amor y del complacer a la pareja. Como remarca Loyola, el "placer sexual en la mujer está ligado al afecto y éste no pasa por el placer de la relación sexual solamente. El gozo de la mujer es más lento y necesita de tiempo al igual que el amor. El placer es independiente del orgasmo y muchas mujeres describen que tener placer es dar placer a la pareja, y que muchas aún por conservar su honorabilidad no toman la iniciativa de una nueva relación" (Loyola:1998). Es decir, posponer su goce es fingir para que disfrute otro, posponer el propio deseo es obedecer las reglas de los otros, ir a la escuela de sexo para "sorprenderlo" no es subvertir los papeles representados sino creer en la carnavalización que durará sólo una noche. Este tipo de disertación hace que muchas clientas crean que se atreven a la aventura y a la osadía de ser otra para "su" otro. Mientras, existe lo no hablado y un deseo que subyace entre las relaciones de poder y de subordinación (Agustín: 2005:108).

Cuarto botón: "Despedida de solteras". El eje discursivo continúa su anclaje en el imaginario de la mujer que debe aprender "*el arte de amar*" para proporcionárselo a su pareja y las tácticas de las "cabareteras que todas llevamos dentro" (*web PK*). Este tipo de aseveración connota una profunda inclusión-exclusiva, homogenizadora. Además, el término "despedida de soltera" implica la re-afirmación de una despedida como pérdida de un estado civil construido, ligado al camino iniciático del contrato matrimonial. Matrimonio como legado del derecho civil romano. La *matrona* será a partir de ahora "ama de casa", "dueña" de ese ámbito privado y "doméstico" y le dará al *pater-familias* como patrimonio, su cuerpo: "El matrimonio es sólo uno de los modos socialmente aceptados por los que los varones tienen acceso sexual a los cuerpos de las mujeres" (Pateman:1995, 260) ya que, según

Simone de Beauvoir, se ve a las esposas como “alquiladas de por vida a un varón” (Pateman:1995, 262).

En el botón “PK en el teatro” la invitación es sólo para “mujeres pícaras” (*web PK*) y se remarca el concepto de aprendizaje de las estrategias de “las profesionales para la intimidad de la pareja” (*web PK*). Después se organizan eventos en los que un artista dibuja a las mujeres con el disfraz que desee y se llevan a cabo las reuniones femeninas de venta de juguetes sexuales.

Para reforzar las expresiones escritas de la página me dirigí a la Escuela de Sexo para hablar con las alumnas presentes. Todas mujeres, heterosexuales, mayores de treinta años, casadas, en pareja o con relaciones estables. Las mujeres “de su casa” o “comunes”, al asistir a la escuela de sexo, confiesan que llevan a cabo un universo de representaciones y de fantasías, que se concretan cuando ponen en escena lo aprendido y se identifican o igualan con las “profesionales”, eufemismo de prostitutas o trabajadoras sexuales. La mayoría de las entrevistadas, como chiste –toda broma connota una segunda intención– dice que después de colmar a los esposos de placeres, no le cobraron a éstos por el trabajo realizado, sino que además tuvieron que pagar para “aprender” las técnicas de “las chicas de la noche”. Esta carnavalización, en términos bajtinianos, señala el papel que representan estas mujeres. Crean la ilusión de que serán reelegidas por sus parejas como símbolo del imaginario masculino. Son fantasías exotizadas las que encarnan reproduciendo “los discursos que naturalizan y celebran las inequidades estructuradas a lo largo de las líneas de clase, género, y la raza, en otras palabras, los discursos que reflejan y ayudan a reproducir un modelo profundamente jerárquico de la sociedad occidental” (O’Connell Davison: 1999, 52). Ellas terminan recreando los patrones tradicionales de género. Le cumplen al marido o pareja la fantasía de estar con una prostituta. La exotización que felizmente actúan si bien aparenta una valorización significa una verdadera inferiorización (Kempadoo:2003). Se transforman en *stripers* y sexualizan su imagen para el otro.

El paso de transición momentánea de “mujer honesta” (Rago: 1998) a mujer prostituta no sucede sólo por la permutación de ropa

que utilizará esa noche –lencería erótica– sino por un cambio más profundo. Es decir, se colocan prendas más ajustadas, más sexis y como invierten esas maneras de vestir, también trocan las posiciones en la cama. Margaret Rago (1998) señala la predisposición de difundir la sexualidad como una re-significación del sexo. En la que existe una mutación en la forma por la cual el sexo es representado y experimentado. Y en la que se asiste a una intensificación del placer y del erotismo (Rago:1998). Ella no habla de dominaciones masculinas o patriarcales sino que sostiene que en sus diferentes contextos de significación el sexo “al mismo tiempo constata una profunda mudanza (transición) en el imaginario sexual en las formas de manifestación del deseo que caracterizan el comportamiento de las generaciones más viejas” (Rago:1998).

En el texto *Live Sex Acts* (Chapkis:1997) se enmarcan dos claras tendencias. Primeramente, la sexualidad planteada como aquello que transforma en objeto a la mujer o como posible liberación para ésta respetando su subjetividad. (Piscitelli:2006). Estas maneras de proyectar la educación sexual son una invitación al placer-poder y auto-descubrimiento o una reproducción discursiva del sexo como obligación para complacer al otro. Si se toma en cuenta la teoría de los *Actos de Habla*, de Austin, como lo hacen algunas filósofas feministas, la mujer puede ser silenciada y subordinada por la fuerza ilocucionaria en la cual las imágenes y palabras pornográficas y eróticas son una acción (Langton 1995, 215). O bien, la mujer puede usar los verbos realizativos: elegir, decidir, gozar, amar, mirar, masturbar, etc., como fuerza ilocucionaria y concretar aquello que le produce deseo. En este caso, “sexualizar la vida cotidiana, auto-placer, gustar del propio cuerpo” sería “asistir a una transformación en el imaginario sexual. Aceptación de prácticas sexuales diferentes antes no aceptadas” (Rago:1998).

Algo inquietante en la impronta discursiva de esta escuela de sexo es la connotación de “puertas adentro”. La recreación de la figura de la prostituta es dentro de la casa. “En la intimidad de tu cama” (*web* PK) dice la directora de la escuela PK, circunscripta en el marco legal. La propuesta es que la mujer consuma en el mercado

del sexo y utilice lo comprado/aprendido en el ámbito privado doméstico. Y que todo desplazamiento producido como ser una "profesional" en la privacidad no sea expuesto en el afuera. Es decir, que no escape de los límites moralizantes sociales. Se ocasiona un juego de borrar las diferencias y desigualdades. Prostituta y "mujer honesta" son equivalentes en la intimidad. No obstante, la última no cobra por sus servicios sino que muchas veces paga para darlos y no siempre obtiene placer. Una trabajadora del sexo, Carla Corso, cuenta que sus clientes siempre tienen la doble imagen de la representación de la figura femenina: "la santa y la puta" y que a la "santa" se le niega el placer, el erotismo, ya que para eso está la que cobra pero a la que tampoco se le brinda placer porque ella recibe su recompensa con el pago por los servicios ofrecidos. Y posteriormente, remata su experiencia afirmando: "Las mujeres han reproducido este tipo de cultura (...) La han sufrido y la han reproducido (...) Somos nosotras quienes criamos a nuestros hijos dentro de esta cultura" (Osborne:2004:127). Entonces, ¿es esta escuela un sitio de entrenamiento de cuerpos estereotipados o realmente intenta ampliar las prácticas amoratorias sexuales?

Para realzar el efecto discursivo, el mensaje iconográfico está en correspondencia con el textual. En la introducción de la página, varios "corazoncitos" animados se pasean por ella entre dos parejas heterosexuales formando torsiones corporales sexuales que representan la P y la K, iniciales del nombre de la directora de la escuela. En la primera página se presenta el mismo icono junto a la foto de Paola Kuliok; su pose es sensual pero estereotipada. En la sección "Clases" hay una imagen simulando los años 50 de una mujer en ropa interior de encaje negro, quitándose las medias de nylon, muy sonriente y en posición cliché, en las siguientes entradas son similares los dibujos o fotografías. Imágenes repetidas en el imaginario social masculino de todas las épocas.

Finalmente, el enunciado que reza como título es más que relevante. La fuerza ilocucionaria opera de forma avasalladora en el receptor. Primero, el término "escuela" donde subyace la idea de educar a todos en las mismas artes. Segundo, "sexo", ¿se enseña éste?

¿Qué es el sexo, es una categoría construida socialmente; es lo dado a cada uno, es hormonal, tiene historia? (Butler:2007) ¿Se aprende, se aprehende? Y por último, "PK" que si bien son las iniciales del nombre de la "directora", evidencian el acto de habla "Te ordeno que peques". Por lo tanto, podría inferirse de esta lectura que el sexo sería una categoría construida culturalmente que se enseña para pecar dentro de la alcoba. Si esto de forma sublimizar es lo que subyace, las mujeres reclutadas deberían ser advertidas.

4. CUERPO Y DISCURSO

Todo acto sexual se inscribe en el cuerpo. Y para ello es necesario conocerlo en profundidad. Por lo tanto, que la mujer esté informada y tenga acceso a prácticas eróticas en busca del placer, sin que su integridad sea amenazada y pueda escoger el momento y estilo de relación que quiera aplicar a su cuerpo y deseo, es un importante avance dentro de las praxis femeninas. "La heterosexualización del deseo exige e instauro la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre "femenino" y "masculino" entendidos éstos como atributos que designan hombre y mujer" (Butler: 2007,72). Los cuerpos son territorios que (re)significan a partir de discursos que operan en la sociedad, cuyo sistema sexo y género se establece en orden a la producción de poder. La relación cuerpo y género es el conjunto de disposiciones que una sociedad transforma en productos de la actividad humana. Práctica social que transmuta la sexualidad biológica en un constructo socio discursivo y que arranca de la lectura del lenguaje del cuerpo. Vale decir, si se habla de actos, de una articulación social y de un discurso, entonces la relación del cuerpo con el sexo, el género y el poder son una práctica signifiante. Porque todo el cuerpo es atravesado por el filtro del discurso, del lenguaje y de la actualidad simbólicos. Esto es, "valoración del cuerpo como elementos de poder".

A través del cuerpo la mujer vive su sexualidad y su erotismo. El cuerpo es la zona de la intimidad, de los placeres y los peligros y del ámbito político. Se cotejan pues, aspectos que ratifican la centralidad de las libertades sexuales para la liberación de las mujeres con otras líneas de pensamiento que implementan las relaciones

lineales entre pornografía y género. Éstas sólo señalan el peligro suprimiendo el placer sexual y las primeras lo circunscriben.

Algunas feministas comenzaron a oponerse a la ideología de la contra-pornografía ya no con argumentos liberales, sino desde la necesidad de llevar a cabo un estudio sobre la sexualidad que incluya el placer, y no sólo el peligro como afirman las feministas radicales.

La antropóloga María Filomena Gregori (1996) cuestiona en su artículo "Prazer y perigo" las diferentes concepciones acerca de la asociación de la sexualidad con los paradigmas restrictivos de dominación o la coyuntura de los mismos con posiciones estáticas de la categoría de género en un contexto totalizador de subordinación patriarcal (Piscitelli:2004). Cuando ella se refiere al peligro lo hace sobre la base preconcebida de muchas personas de que la pornografía y el erotismo puedan implicar prácticas con menores de edad o actos de violencia. No obstante, señala que el placer es la búsqueda del erotismo y de la libre elección de consumir el sexo subvirtiendo esa subordinación masculina. El propósito es deconstruir estos discursos verdaderos cuyo poder hegemónico corresponde al discurso masculino y crear un ritmo diferente como contrapoder de resistencia. El erotismo es pensado, entonces, como un sitio político privilegiado porque roza la intimidad más profunda de cada uno y porque a través de él, el sujeto se involucra: queda desnudo y marcado por sus pulsiones.

Contrario a este abordaje se posiciona Catherine MacKinnon (2000), quien piensa la sexualidad como una forma de poder materializada a través del género. Según esta autora, la heterosexualidad institucionaliza la dominación sexual masculina y la sumisión femenina. (Piscitelli:2004)¹⁰. Que la sexualidad y pornografía explícitas son una forma forzada del sexo; que son una

¹⁰ Cita completa: "resaltamos que en el análisis de sobre sexualidades heterosexuales el género aparece frecuentemente aprisionado en una distinción binaria en la cual la sexualidad es atravesada por una frontera clara entre hombres y mujeres. Establecen así una continuidad entre sexo y género incluso cuando llevan en contra una amplia serie de diferenciaciones".

erotización de la dominancia masculina, que el género es sexual y que la pornografía constituye la idea de esa sexualidad. Concebido así aceptar esta posición tan tajante sería promulgar la creencia de que el sexo es la medida de la identidad y el instrumento de la verdad (Ferguson:1984). Ferguson replica que la pornografía es un tema complicado de abordar, en parte porque la distinción que autoras como MacKinnon (2000) manifiestan entre erotismo y pornografía dependen del contexto en el que se den, del género, de las clases y cultura de la audiencia. No toda pornografía reduce a la mujer a objeto y no todo erotismo es pornografía (Ferguson: 1984: 110). Sostiene Rubin (1989) que “en la vida sexual de las mujeres la tensión entre el peligro sexual y el placer sexual es muy poderosa. La sexualidad es, a la vez, un terreno de represión y peligro, y un terreno de exploración, placer y actuación” (Rubin: 1989). Y que no hay que olvidar que ambos deben integrarse.

La mujer dueña de su cuerpo y de su deseo puede transgredir los límites de la moralidad impuesta desde sectores parcializados y mayoritarios. O puede quedar encerrada dentro de la puesta en escena de un “erotismo políticamente correcto” (Piscitelli:2004). La concepción de este cuerpo femenino está sexualizada y “cuando obtengamos derechos para el aborto libre, y ahora, con el control reproductivo que han obtenido las mujeres y con la libertad sexual de los hombres, que han hecho posible las lesbianas, la mujer sexualizada, el modelo pornográfico, la reducción de todas las mujeres a la «puta», es el último estado de la dominación patriarcal” (Barry: 1988, 139). Andrea Dworkin (1993) por su lado se identifica con la posición de MacKinnon (2000) al manifestar que el patriarcado es el acceso a nuestros cuerpos como patrimonio de los hombres y que la mujer está subordinada al hombre porque la pornografía es el acto y el poder. Y porque la iniquidad de la condición femenina se presenta también en el trabajo, el matrimonio y la vida (Chapkis: 1997, 22).

La propuesta es pensar la subjetividad en una esfera material en la cual la sexualidad es aquello relevante, la zona en donde cuerpo, psiquis y sociedad se entrecruzan para construir la subjetividad y los

límites del yo. El feminismo, sin duda, ha otorgado una valoración reivindicativa de la sexualidad femenina a través del deseo teniendo en cuenta qué prácticas comporta y qué necesidades sostiene el éste cuando obra desde un cuerpo de mujer.

5. ALGUNAS CONCLUSIONES ¿CON PLACER O POR COM-PLACER?

Aunque la sexualidad se fondee en el cuerpo, esto no implica que la misma sea algo natural y uniforme, tomando como único criterio de análisis el género. Creo que habría que pensar una intersección entre el género, las sexualidades y las divergentes categorías contextuales. Y esta premisa se basa en las líneas teóricas de Brah (2006), las que sostienen que el género femenino "es constituido y representado de formas diferentes según la localización de la mujer en las relaciones globales de poder. La intersección en ellas se realiza a través de un conjunto de procesos ideológicos, económicos y políticos. Y dentro de esas relaciones sociales no se existe simplemente como mujeres, sino como categorías diferenciadas: como mujeres de clases trabajadoras, mujeres campesinas o migrantes" (Brah: 2006). ¿Esta intersección delimita entonces esa educación sexual? Detrás de tanta oferta en el mercado del sexo, ¿hay una intencionalidad política implícita pero bien demarcada? ¿La ideología sexista, sigue siendo la dominante hablando de diversidad cuando en realidad busca unificar? Es decir, cada una de las divisiones nombradas anteriormente se interrelaciona de manera compleja en el mundo actual y en cada categoría. Dadas tales premisas ingresar en el círculo mágico de las subculturas del sexo, las contradicciones sociales y personales pueden ser desplegadas o negociadas, pero no tienen porqué ser resueltas (...) y los extremos de estas paradojas están más allá del sujeto mismo (Mcklintok: 1993).

Entonces, se podría considerar cómo se desarrollan algunas representaciones de la sexualidad femenina en la Industria del Sexo en la actualidad. De qué manera se intenta "escolarizar" el deseo sexual de las mujeres heterosexuales en dicha industria. Y pensar en nuevas representaciones del deseo a través de nuevas

prácticas sociales. "Las mujeres reproducen colectividades y grupos étnicos, están involucradas en la reproducción ideológica como trasmisoras de cultura y son participantes activas" (Guy: 1991, 18). La propia construcción cultural de lo femenino induce muchas veces a la proyección y a la acción predeterminadas de las mujeres; de la misma manera esto influye en la forma en que se adquieren y reproducen las representaciones simbólicas dominantes. Para ello, habría que deconstruir los estereotipos simbolizados como íconos "universales" y como discursividades homogenizadoras y enfatizar las prácticas que incurren en la liberación sexual. Incluir la diversidad y acentuar que "el erotismo es posible y deseable para todos" (Gregori: 2004). Poseer un cuerpo sexuado es una cuestión de género desde una perspectiva diferencial pero no excluyente.

El cuerpo es el espacio de confluencias entre uno y los otros, pero también es el lugar de la intimidad, de los placeres y los peligros, del goce. Es el límite de lo público y de lo privado, por eso "la idea del placer por el placer es suficientemente motivadora para la actividad sexual (y es) superior a la idea del placer moral, romántico o estético (...)." (Gregori: 2004, 13). Aquello que debería resaltarse es la aparición de discursos y propuestas alternativas para que todas las mujeres puedan disfrutar de las prácticas sexuales "dentro y fuera de la alcoba matrimonial" (Gregori: 2004). Los productos del Mercado del Sexo deberían ser diversificados, pero no diferenciados por una política de género convencional. "La expansión de las fronteras eróticas refuerza la autoestima de las personas, liberándolas de preconceptos y estimulando su imaginación" (Gregori:2004, 16). No hay conclusiones definitivas en este trabajo, no obstante queda abierto el interrogante de buscar aperturas que contengan las diversas categorías en relación con el género en cada contexto. También debe observarse otras formas la "escolarización del sexo" cambia su significado para resignificarse en el contenido de incluir a todas las mujeres, en la constitución de la identidad y de las subjetividades. Se intenta con esto deconstruir el imaginario sexual sexista dominante (conjunto de creencias sexistas y patriarcales de dominación hacia la mujer). Pero existe una delgada línea discursiva

que invita a cuestionarse entonces si la “educación sexual” que se le brinda a las mujeres rechaza la asociación de la sexualidad con los modelos coercitivos de dominación o los intenta reasimilar. Esta libertad sexual, ¿pone en marcha una doble operación de placer y peligro? ¿Se intenta reglamentar un “erotismo políticamente correcto”? Las mujeres que consumen dentro del Mercado del Sexo lo hacen realmente porque buscan experimentar nuevas maneras de sentir placer, porque se animan a transgredir el orden cultural y político impuesto, porque les place o porque siguen reproduciendo viejos patrones culturales y sólo intentan agradar al otro. ¿Se atreven a romper los tabúes arcaicos para que el deseo femenino sea placentero y no complaciente?

Bibliografía

- Agustín, Laura. *Trabajar en la industria del sexo y otros tópicos migratorios*. San Sebastián: Gaka, 2005.
- Altman, Dennis. *Global Sex*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- Brah, Avtar. "Noción de Intersección" en "Diferença, diversidade y diferenciação", en *Cadernos Pagú* 26, (enero/junio 2006).
- Barry, Kathleen. *Esclavitud sexual de la mujer*. Barcelona: La Sal, 1988.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Butler, Judith. *El género en disputa*, Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Corso, Carla "Desde dentro: los clientes vistos por una prostituta", en *Trabajador@s del sexo*, ed. Raquel Osborne. Barcelona: Ediciones Bellaterra, (2004):16-26.
- Chapkis, Wendy. *Live Sex Acts, women performing erotic labour*. Londres: Cassell, 1997.
- Davison, O'Connell, Julia. "The rights and wrongs of prostitution" en *Hypathia* 17 n° 2 (2002): 84-97.
- Dworkin, Andrea. "Women and Pornography", *The New York Review of Books*, 40 n° 17, (marzo 1983): 36.
- Ferguson, Ann. "Sex War: The debate between Radical and Libertarian Feminists", *Signs*, 10 n° 1, Autumn, 1984.
- Fraser, Nancy. "Beyond the Master/Subject Model: Reflections on Carole Pateman's Sexual Contract", *Social Text* 37 (1993): 173-181.
- Friedman, Estelle y Thorne. Barrie. Introduction to "The Feminist Sexuality Debates" en *Signs*, (1984): 102-105.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Gregori, Maria Filomena. "Prazer e perigo, notas sobre feminismo, sex shops e s/m", en *Sexualidades e Saberes, Convenções e Fronteiras*, eds. Adriana Piscitelli, Maria Filomena Gregori y Sérgio Carrara. Río de Janeiro: Editora Garamond, 2004.
- Guy, Donna. "White Slavery, Citizenship and Nationality in

- Argentina", en *Nationalisms and Sexualities*, ed. Andrew Parker et Alii, (1992): 201-218.
- Guy, Donna. *El sexo peligroso: La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- Kempadoo, Kamala. "Sexing the Caribbean, Gender, Race and Sexual Labor" en *Trading sex across borders: interregional and international migration*, (2004): 141-167.
- Kempadoo, Kamala. "Theorizing Sexual Relations in the Caribbean: Prostitution and the Problem of the "Exotic"" en *Confronting Power, Theorizing Gender: Interdisciplinary Perspectives in the Caribbean*, ed. Eudine Barriteau (org.) Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press, 2003.
- Kristeva, Julia. *Sol negro, depresión y melancolía*, Venezuela: Monteávila Editores, 1997.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 1997.
- Loyola, María Andrea. "Sexo e Sexualidade na Antropologia" en *A sexualidade nas ciências humanas*, ed. Maria Andrea Loyola (1998):17-45.
- Macklintock, Ann. "Sex workers and sex work", en *Social Text*, 37, primavera, 1993.
- Mackinnon, Catherine. "Not a moral issue", *Feminism and pornography*, ed. Drucilla Cornell, (2000).
- Moore, Henrietta L. *Antropología e feminisme*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Osborne, Raquel. "Introducción" en *Trabajador@s del sexo*, ed. Raquel Osborne (2004): 6.
- Pateman, Carol. *El contra to sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Piscitelli, Adriana. "Trabajo sexual y turismo sexual: violencia y estigma", *Mora* 12, (2006).
- Piscitelli, Adriana, Gregori, Maria Filomena y Carrara, Sérgio. "Introdução", *Sexualidades e Saberes, Convenções e Fronteiras*, eds. Adriana Piscitelli, María Filomena Gregori y Sérgio Carrara. Río de Janeiro: Editora Garamond, 2004.

Rubin, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, ed. Carole Vance. Madrid: Revolución, 1989.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-sex-markets/>

Wijers, Marjan. "Delincuente, víctima, mal social o mujer trabajadora: perspectivas legales sobre la prostitución" en *Trabajador@s del sexo*, ed. Raquel Osborne (2004):209-223.

Sobre reuniones *Tupper-sex* y *sex shops*

http://www.losandes.com.ar/2007/0624/sociedad/nota383668_1.htm

http://www.minutouno.com/1/hoy/article/Sex-shop-para-que-las-chicas-salgan-de-compras-solitas%5Eid_17979.htm

Escuela de Sexo PK:

<http://www.pkescueladesexo.com.ar/>, http://www.parquechasweb.com.ar/guiabarrial/pk_escuela.htm

La realidad social de la mujer gitana en la provincia española de Huelva



Por Ana Esmeralda Rizo

Resumen

El trabajo presente aparece como parte de una investigación enmarcada dentro del programa *Una Europa para todos*, subvencionado por la Unión Europea. Con técnicas primordialmente de carácter cualitativo, tratamos de conocer la realidad social de la mujer gitana onubense, y cómo los cambios sociales han tenido repercusiones generales en el propio ámbito gitano y de forma particular, en la mentalidad y pautas de acción de un grupo de mujeres gitanas cada vez más amplio que han decidido luchar contra lo que se considera una triple exclusión, por ser mujer, gitana y con bajo nivel formativo. Empero, el camino se presenta largo.

Palabras clave: mujer, gitana, familia, tradición, racismo.

Abstract

This current article is included in the research work subsidized by the European Union, as part of a program called *Una Europa para todos*. Through mainly qualitative techniques, we tried to learn about the reality of gypsy women in the southern Spanish province of Huelva, where a growing group of gypsy women have decided to fight against what they call triple exclusion, coming from being a woman, a gypsy and a low educated person. Social changes have roused different ways of thinking and of acting in the Spanish gypsy world, but we have still a long way to go.

Key words: woman, gypsy, family, tradition, racism.

Nuestro énfasis en conocer la realidad cotidiana de la mujer gitana¹ onubense viene en parte derivado de constituir la población gitana aproximadamente el 5% de la población andaluza² y, en concreto, ubicarse en esta región algo más de la mitad de los gitanos españoles. Por ello conocimos que aunque en las últimas décadas se nos ha venido bombardeando con la idea de cambios igualitarios por razón de género en nuestra sociedad, lo cierto es que las mujeres siguen padeciendo desventajas en muchos ámbitos y aún más en ciertos entornos étnicos, lo que se agrava en muchos casos por la escasa formación profesional y las dificultades económicas. Es un hecho reconocido que la mujer gitana en su mayoría no ha roto aún con el papel tradicional que se le ha venido asignando. Es verdad que fuera del espectáculo flamenco, donde siempre han tenido una representación significativa, se conocen casos de mujeres profesoras de universidad, profesionales liberales, e incluso toreras (Carmen Montoya), pero continúan siendo una minoría poco reconocida por la mayoría de la sociedad. Conocimos el caso incluso de la Asociación de Mujeres Universitarias Romaníes Andaluzas (Amuradi), pero no dejan de ser tachadas en muchos casos de ser ya más payas que gitanas, con lo que se generan problemas de identidad que a veces son difíciles de resolver o compaginar los valores mayoritarios con los ofrecidos por la cultura gitana. Comprobamos el consabido proceso por el que un mayor acceso al conocimiento implica una puesta en cuestión de usos y costumbres que, en multitud de ocasiones, acaban con la expulsión del grupo del sujeto cuestionador, siquiera simbólicamente, con repercusiones psicológicas importantes de desarraigo que no todos los individuos superan positivamente, máxime en el caso de las mujeres a las que

¹ En primer lugar, queremos resaltar que los resultados del estudio son extrapolables a la realidad social de la mujer gitana española en general, a tenor de la comparación y contraste que hemos realizado con otros trabajos.

² Atendiendo a los estudios de Unión Romaní Andalucía, que superan el porcentaje del 3% ofrecido por Juan Gamella, *La población gitana en Andalucía. Un estudio exploratorio de sus condiciones de vida* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1996), 67.

se asigna el papel de socializadoras incluso en unos valores que puedan vulnerar su libertad como individuo doblemente.

Generalmente, los cambios se han producido en zonas de carácter urbano, donde la presión social está menos presente, se integran en grupos o comunidades de elección que cumplen, en muchos casos, la función de reconstituir al sujeto, alejándose de las exigencias morales impuestas por las comunidades de parentesco (si es su elección) y encontrando protección y significado en los grupos de los que devienen. Aparte de la vida urbana, otros factores que facilitan cambios son la educación formal recibida en las escuelas y la aparición, cada vez mayor, de parejas interétnicas, como hemos constatado en lugares como Aracena en la sierra de Huelva. Esto nos lleva a reseñar que en conjunto y salvo excepciones muy marcadas, la situación de la mujer gitana onubense ha sufrido pocos cambios en sus roles tradicionales, debiendo esta continuidad en parte a la fuerte interiorización que muchas mujeres presentan de su lugar en la sociedad gitana, y a la resistencia a ocupar otros ámbitos, vistos tradicionalmente de forma negativa y faltos de feminidad. Precisamente son estos mismos factores algunos de los que impiden en fuerte medida, enjuiciar las desigualdades patentes en las relaciones endógenas de la comunidad y aniquilar la jerarquía de género tan profundamente arraigada en el colectivo. Una jerarquía que no sólo sitúa a la mujer en un estrato inferior al varón en muchos ámbitos, sino que sólo le concede un estatus en relación con un hombre en estado de dependencia, a la vez que le induce a la maternidad como fin primordial de su existencia y a la práctica de una mística de la feminidad³ que se simplifica en el cuidado y la atención a los otros, pasando aún por encima de sus propios deseos. En una perspectiva muy orteguiana⁴, una mujer sin varón no llega siquiera a ser considerada verdadera *romí*.

Por consiguiente, los papeles fundamentales de la mujer gitana son ser esposa y madre⁵, ya que uno de los valores más apreciados del

³ Betty Friedan, *Mística de la feminidad* (Madrid: Júcar, 1974).

⁴ José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 133-43.

pueblo gitano ha sido y es la familia, algo que en el gitano español aflora doblemente tanto por su pasado³ Betty Friedman, *Mística de la feminidad* (Madrid: Júcar, 1974).

⁴ José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 133-43. indostánico como por su imbricación en una sociedad mediterránea con aportes semíticos. Sin embargo, y a diferencia de la sociedad mayoritaria, se aprecia un anclaje en la idea de familia como célula productiva mas que como unidad consumidora, quedando algo alejado del cambio conceptual que sobrevino a la revolución industrial, tanto desde los puntos de vista familiar como laboral. Sobre esta base conceptual de familia, aparecen tanto la importancia de la procreación como del número de hijos traídos al mundo, donde se constata el valor de la mujer primordialmente en su función reproductora y su escasa influencia en las decisiones sobre la maternidad, debido en gran parte al proceso de socialización seguido desde la infancia, lo que dificulta la maternidad como una opción libremente elegida como sujeto autónomo y sí, en función del varón y padre⁶. Siendo así que entre la comunidad gitana de la provincia de Huelva, observamos diversos municipios en los cuales los índices de natalidad siguen siendo muy altos y son aún más deseados por los varones que por las mujeres:

“Yo tengo un hermano incluso que le gustaba que la mujer pariera mucho, que dice que le gustaba que la mujer tuviera muchos niños.”
–**Mujer, 31 años**, sin estudios, casada, ama de casa, de Cortegana–, si bien las diferencias son patentes entre las mujeres más integradas o incorporadas⁷ a la sociedad mayoritaria y las que se mantienen en sus tradiciones y no tanto por cuestión de edad:

“A los dieciséis tuve la primera, he tenía once y los demás los he tenía porque m’ha gustao, si no me afuera gustao, no los fuera tenía ¡la verdad!”
–**Mujer, 42 años**, sin estudios, casada, ama de casa y temporera, de Cortegana–.

⁵ Juan Gamella, *Mujeres gitanas. Matrimonio y género en la cultura gitana de Andalucía* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2000)], 28-31.

⁶ Victoria Sau, *El vacío de la maternidad*. (Barcelona: Icaria, 1995), 128.

⁷ Siguiendo la terminología de Mario Gaviria en “El sistema educativo no está pensado para los niños gitanos”, *El Mundo*, noviembre 28, 1998.

"Yo no, ¡déjate de hijos! Los he tenío porque.., ¡Bueno! Han venío y ya está, han venío, pero ¡no!". –Mujer, 50 años, sin estudios, casada, ama de casa, de Aracena–.

Tradicionalmente, el tener o no muchos hijos ha marcado profundas diferencias entre los matrimonios gitanos y consecuentemente entre sus familias. Las motivaciones han sido tanto de índole social como económico y aún se mantienen en muchos casos. Una familia con muchos miembros varones, ha gozado siempre entre su comunidad de un mayor prestigio y fuerza para hacer cumplir la ley y, en algunos casos, su voluntad sobre las otras:

"¿De tener tantos chiquillos? Pues tiene su lógica. Antigualmente el gitano dependía de su familia, se tenía que resguardar como un ejército ¿no?, tenían familia, mucha familia, para que guardara a sus padres por si había alguna quimera, entre nosotros, porque siempre hemos peleao entre nosotros". –Varón, 67 años, sin estudios, casado, jubilado, de Moguer–. La precariedad económica, por otra parte, ha hecho necesario el trabajo de los niños para el sostenimiento de la familia, aunque algunos lo mantienen mucho más por tradición cultural que por auténtica necesidad. En realidad, hemos observado que en la mayoría de los municipios tener muchos hijos sigue siendo la pauta habitual, aunque nos han comentado que la tasa de natalidad se va reduciendo en los matrimonios más jóvenes, pero lo cierto es que han sido muchos los lugares en los cuales la edad de entrada al matrimonio para la mujer gitana sigue manteniéndose entre los catorce y los diecisiete años (Rociana, Isla Cristina, Cortegana, Cartaya, Gibraleón, Paymogo, Nerva, Minas de Riotinto, Calañas, Lepe, Marismas del Odiel en la ciudad de Huelva, Ayamonte, Paterna del Campo, Almonte, Villablanca, La Palma del Condado). A la vez hemos constatado como en numerosos casos las mujeres ya eran madres de dos o tres hijos antes de cumplir los veinte años. Ha sido diferente con respecto a la mayoría de las familias gitanas de Moguer, Aracena, Bollullos Par del Condado, Villanueva de los Castillejos, San Juan del Puerto, Aljaraque y algunas de Punta Umbría.

Otro aspecto importante por reseñar es el elevado número

de embarazos de mujeres adolescentes que aparecen antes del matrimonio, lo cual supone la unión inmediata para casi todas ellas, derivada en gran parte de la presión familiar. Esta misma presión también surge, tras la ruptura con un primer marido gitano, para que las mujeres se emparejen con un gadjo:

"Ahora si cuando la niña se casa con un gitano y éste se engancha en la droga y la deja.., ya se tiene que casar con un payo, la niña ya se buscará un payito y ¡ya está!. Cómo ya ha mantenido relaciones con un hombre, ya no la puede querer un gitano, ¡bueno! un gitano sí la puede querer, pero la familia no, porque ya no sólo se ha acostado con uno sino con cuarenta y ya no". –**Monitora de los colegios Andalucía y Onuba**–. No obstante, en cuanto a la libertad de elegir cónyuge parece que va ampliándose, en contra de la tradición, junto con el número de separaciones matrimoniales permitidas. Sin embargo, por lo que respecta a los embarazos prematrimoniales son causas directas, entre otras, la escasez de educación a todos los niveles y especialmente sexual de que adolece gran parte de esta comunidad en general, y la influencia que las diferentes Iglesias tienen también dentro de la población gitana, originando o manteniendo tabúes que son motivo de graves problemas incluso en los matrimonios jóvenes. Sirva como ejemplo el caso de una mujer a la que su marido decía que tres de sus hijos no eran suyos porque nacieron a pesar de practicar el 'coitus interruptus' :

"Pós yo con la marcha atrás, m'he quedao iguá, y mi marido decía que no eran de él". –**Mujer, 31 años**, sin estudios, casada y ama de casa, de Cortegana– en casos de esta índole, a veces, se resuelve con el repudio de la mujer y su alejamiento de la comunidad, cargando con el sanbenito de infidelidad, estigmatizada y aumentando las condiciones precarias económicas y ahora psicológicas de vida. Denotamos, también, la falta de conocimiento sobre lo que es el himen, al que se nos llegó a identificar con una especie de uva que revienta, y se nos comentó que algunas mujeres no han utilizado nunca ningún tipo de medida anticonceptiva por miedo a ser castigadas por Dios, especialmente con hijos enfermos, en un planteamiento justiciero de la religión que condena a la mujer

que no cumple su función reproductora a la que ha sido destinada por la naturaleza desde su concepción cultural. Lo más paradójico es que algunas de estas mujeres tienen varios hijos que padecen síndrome de Down y Charcot Mary Tooth, entre otras anomalías, como es el caso de la mujer que habla a continuación:

"No he tomao ni una pastilla, ¡Dios no me puede castigar por eso!, ni una indición, pero hay muchos niños, muchos niños que a fuerza, a lo mejó, de pastillas les entra una enfermedad y luego andas de médicos y yo temiendo que mis hijos, a lo mejó, vinieran con un mal resulta, ¡pós no m'ha tomao ná!". –Mujer, 42 años, sin estudios, casada, ama de casa y temporera de Cortegana–.

A pesar de ello, las enfermedades fruto de otras costumbres mantenidas como la endogamia tradicional que en el mundo gitano onubense ha sido y continúa siendo fuente de enfermedades y de malformaciones congénitas no parece ser un motivo de preocupación para algunos miembros del colectivo. Es de sobra conocido el concepto de casta llevado a la práctica por la comunidad gitana y el sentido de la pureza que ello implica, no tanto desde el punto de vista físico como espiritual. Se llega a comparar la realidad gitana en este ámbito, por parte de algunos miembros de esta etnia, con la de la realeza, entendiendo que es una costumbre de alcurnia y concede prestigio, postura defendida incluso desde algunos pastores de la Iglesia Evangélica de Filadelfia:

"Nos hemos casao normalmente siempre entre la familia ¿no?, pa hacerla más grande y más fuerte ¡igú que los reyes! ¡igú que los reyes!. Nosotros tenemos muchas cosas de los reyes, hemos copiao siempre de las personas más aristócratas, nunca hemos copiao de.., de.., del infeliz, ¡sin pretender ofender!". –Varón, 67 años, sin estudios, casado, jubilado, de Moguer–.

"¿A la realeza de qué le serviría tener un príncipe si no tiene verdaderamente linaje, linaje de raíz? ¿no? o sangre real. Nosotros no vivimos del apellido, vivimos de nuestra sangre". –Pastor de la Iglesia Evangelista de Filadelfia–. En el fondo se detecta tanto el orgullo de pueblo como el miedo a perder la identidad, más aún en un mundo cada vez más globalizado y menos indiferenciado como el actual, de

ahí que muchos, sin atreverse a explicitarlo taxativamente, aboguen, cuando no quede más remedio, sólo por aquellos matrimonios mixtos en los cuales la parte no gitana se adapte al mundo gitano “*Depende mucho de cómo tú te sientas identificado. Yo me puedo casar con una paya, pero yo a esa paya le inculco mis costumbres, mi forma de vivir, ella se adapta perfectamente, además tenemos familia casaos con payas y se han adaptao perfectísimamente... y ¡son gitanas!*”. –Pastor de la Iglesia Evangelista de Filadelfia–. Curiosamente, se refleja un esencialismo identitario y etnocéntrico que remarca las funciones represoras de la identidad no elegida, olvidando que las identidades colectivas son productos culturales homogeneizadores, y en palabras de Foucault⁸, sistemas de regulación y control de las subjetividades que sirven para que los individuos respondan a los patrones de poder establecidos, y desde luego no ponen en tela de juicio las situaciones de injusticia, siendo la primera la imposibilidad de llevar a cabo el deseo expresado por mujeres conocidas que como Gloria Anzaldúa⁹, sufrieron situaciones parecidas y abogó por la libertad de poder tallar y cincelar el propio rostro. Se olvida, además que no es real la pureza esgrimida en las identidades y que siempre surge de una ‘contaminación’, despreciando a su vez el hecho de que no existe homogeneidad dentro de la etnia gitana.

No obstante, y a pesar de los casos extremos en que se prefieren los matrimonios entre gitanos de la misma familia aún por encima de la salud mental y física de los hijos¹⁰, hemos encontrado algunos municipios en que los matrimonios mixtos no se ven ya como algo extraño (Isla Cristina, Aracena, Moguer, la Palma del Condado, Alosno, Bollullos Par del Condado, Ayamonte) e incluso hay

⁸ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad* Vol 1. La voluntad de saber (Buenos Aires: Siglo XXI, 1990).

⁹ Gloria Anzaldúa, “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”, en Varias autoras. –*Otras inapropiables. Feminismo desde las fronteras*. (Madrid: Traficantes de sueños, 2004), 71-80.

¹⁰ Otro caso singular lo ofrece Paterna del Campo, donde sólo los hombres están autorizados a casarse con mujeres de fuera, pero no así las gitanas que sólo pueden contraer matrimonio con los gitanos del pueblo, en un claro ejercicio de dominio masculino y de instrumentalización de la mujer como posesión de grupo.

quienes los prefieren en un acto de rebeldía frente al código de clan *"Pues a mí me gustan más los paisanos, pa mis hijos y pa mis hijas. Yo les he inculcao a mis hijos eso, mis hijos están criaos en eso -Mujer, 50 años, sin estudios, casada, ama de casa, de Aracena-*". Conocimos también en un municipio, donde lo habitual es casarse entre gitanos, la historia de un hombre que se ha casado con una mujer no gitana, la cual ya era madre de una niña, y lo hizo con el beneplácito de sus padres¹¹.

"Excepto yo, yo he roto el molde. ¿Problemas? No, no, con mis padres nunca, porque mi padre y mi madre siempre me han puesto las cosas muy claras. ¿Tú qué quieres? ¿esto? ¿pues, tú allá con las consecuencias!". -Varón, 38 años, estudios primarios, casado, oficial de la construcción, de San Juan del Puerto-.

Lo que sí aparece, como un cambio sustancial no sólo entre las jóvenes si no entre algunas mujeres de más edad que se casaron siendo adolescentes, es el deseo de que la edad de entrada al matrimonio se retrase, *"Yo me casé con catorce años y cuando me he dao cuenta ha sío tarde, por eso miro por mi misma, mi esperanza, yo por mí se la quiero dar a mis hijas". -Mujer, 31 años, sin estudios, casada, ama de casa, de Cortegana-*. Ciertamente en algunos casos observamos una concienciación producto de la convivencia con la sociedad mayoritaria, pero en otros se nos alegó por parte de jóvenes que tienen que trabajar desde niños, privados de la escuela y de los juegos, que es más el deseo de los padres porque se casen tarde o que no se casen, que lo que ellos mismos piensan. Afirmaban que se les requería por razones económicas, dejando traslucir un sentimiento claro de explotación, que aumenta al ver la situación de los demás jóvenes y en especial en el caso de las mujeres *"¡Mira!, yo siendo una mujer trabajo más que un hombre. Cuando yo me case ¡mi padre se muere! Si por los padres fuera, que no nos echáramos novio nunca y que no nos cazáramos ¡Ar revé!, que nosotros ayudáramo a él a trabajá, a*

¹¹ Su padre ha sido el patriarca de San Juan del Puerto hasta hace menos de seis años cuando falleció. Hoy, "la vara de mando", nos dice, la lleva una tía, hermana de su padre, en otro rasgo de singularidad, aunque se conserva otro factor de jerarquía, la edad.

mantenelo, pero nosotros... Tenéno debajo de ello". –**Mujer, 17 años**, sin estudios, soltera, realiza las tareas domésticas, ayuda en el cuidado de los animales y trabaja como temporera, de Cortegana–.

"Sí, hay muchos padres que quiere tener los hijo pa ello y no casarlo y ponenovio. ¡Vivir pa trabajá!". –**Varón, 24 años**, sin estudios, soltero, albañil y temporero de Cortegana–.

Observamos, que salvo en poquísimas ocasiones en las cuales la mujer se dedicaba exclusivamente al cuidado de los hijos, la mayoría de las mujeres gitanas llevan adelante el peso de la familia, junto con el de la casa más la actividad laboral remunerada a que se ven abocadas por necesidad o por tradición. En estos casos, curiosamente, los hombres no imponen los estereotipos de género laborales esperados, a fin de contar con el salario de sus esposas o hijas, *"Pero trabajan más, trabaja más en Calañas la mujer gitana que el hombre gitano, ellos se dedican más a la venta por fuera. La mujer gitana, sin embargo, puede coger algo de limpieza, de barrer calles y estas cosas, sí se le dan, incluso obras, enlucir y adoquinar calles, esto sí"*. –**Psicólogo** de la Mancomunidad del Andévalo–.

"La mujer trabaja en el campo y cuidando de los niños y el hombre después de trabajar se va a la taberna". –**Trabajadora Social** de los Servicios Sociales Municipales de Rociana–. *"Algunas venden hasta los cupones que les conceden al marido. Los varones pasan mucho tiempo en la calle sin hacer nada"*. –**Trabajadora Social** de los Servicios Sociales Comunitarios en Nerva–. Con ello, observamos como la independencia económica que pudiera obtener una mujer por su trabajo no sirve para su emancipación, si no consigue o desea liberarse de su dependencia emocional y de las construcciones de género atribuidas. Ellas son el eje que vertebra la familia, especialmente en las familias desestructuradas y su sentido de la responsabilidad y de ayuda al hombre llega al extremo de culparse por delitos cometidos por los varones de su familia, para librarlos a ellos de las penas en un ejercicio de altruismo exigido por la propia comunidad en multitud de casos. Aunque van apareciendo voces discordantes con esta posición entre las mujeres gitanas, *"a lo que aspiro en la vida es a terminar mis estudios, colocarme en un*

trabajo y como segundo encontrar un hombre que me quiera y tampoco casarme por casarme. ¡Vamos, que yo me planteo muy bien mi vida de soltera! No tengo ninguna preocupación". –Mujer, 23 años, auxiliar administrativo y estudiante de quinto curso de F.P., soltera, trabaja en un comercio de alimentación, de Moguer–, aún lo común sigue siendo entre las mujeres aspirar al matrimonio desde muy jóvenes, con la consiguiente cuádruple jornada laboral de atención al marido, cuidado de los hijos o ancianos, trabajo doméstico y remunerado "Los gitanos si tienes dieciocho años y no te has casao y no tienes novio, ya pasando de esa edad, ya piensan que se va a quedar soltera". –Varón, 38 años, estudios primarios, casado, oficial de la construcción, de San Juan del Puerto–. Muestran por otro lado, una gran resistencia a abandonar al marido, aún en los casos de malos tratos evidentes e infidelidades que hemos conocido, siguiendo la pauta roussoniana dedicada a las mujeres¹² de sumisión y sufrimiento del maltrato inflingido por el marido sin queja "No hay separaciones entre las familias gitanas. Hay una persona o dos en el pueblo que intentan esconder que son gitanas y ahí sí que se han separado". –Trabajadora Social de los Servicios Comunitarios en Trigueros–.

"Son muy sumisas, son las que llevan el peso de la familia, malos tratos te puedo decir de las familias de aquí en el noventa por ciento y luego no toman iniciativa hacia la separación, y episodios de malos tratos de una vez y otra vez". –Trabajadora Social de los Servicios Sociales Comunitarios en Nerva–; "Se aguantan con los maltratos, no denuncian y los suelen encubrir –Trabajadora Social de los Servicios Sociales Municipales de Rociana–. "Utilizan las ayudas, pero tal y como las utilizan vuelven con su pareja". –Trabajadora Social de los Servicios Sociales Municipales de Cartaya–

"Dentro de las parejas jóvenes hay ciertas infidelidades y eso es muy curioso, porque son, primero se vuelven muy irascibles, cualquiera de los dos miembros, supuestamente el que no ha sido infiel, con poca gana de perdonar, lo que pasa que el que en principio no fue infiel se vuelve también infiel y luego los dos se perdonan". –Psicólogo de la Mancomunidad

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o de la Educación. Libro V.* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 533-723.

del Andévalo-. En muchos casos se nos comentó que esto ocurría, marcando una diferencia clara especialmente con respecto a las otras mujeres de la sociedad española, porque en los matrimonios entre gitanos hay más amor y, por lo tanto se perdona más, en un alarde de romanticismo que no está exento de confundir el amor con la sumisión y el 'todo vale' antes de verse sin varón y por tanto sin lugar específico en la comunidad. Desde luego, en ello se observa un fuerte componente educacional y un reconocimiento implícito de privilegios masculinos, a los que la mujer gitana 'decente' no puede aspirar ni por ensueño. *"Yo creo que en el pueblo gitano hay más unión en los matrimonios, más comunicación, es un alma gemela"*. -**Mujer**, 40 años, sin estudios, separada, vendedora ambulante, de Huelva-. *"Yo creo que la mujer gitana ama más al marido, le aguanta más. Una gitana le aguanta más a un gitano que una paya, aguanta más al marido, una paya no, a la primera de cambio..."*. -**Presidenta** de la asociación de Mujeres 'Romaní Chaya'-. No obstante, algunos jóvenes no parecen estar tan de acuerdo en esto y nos dicen que, a pesar de todo, las cosas van cambiando *"Y los vemos cada vez más jóvenes que se casan y duran un año... ¿Cuántos matrimonios jóvenes hay que están separaos?"*. -**Mujer**, 23 años, estudiante de Trabajo Social, soltera, de Huelva-

Indudablemente en todo ello, juega un papel muy importante la cultura gitana tradicional *"Lo que pasa es que nuestros mayores nos han inculcao el respeto hacia nuestros maridos, entonces no es lo mismo un hogar, una casa en la cual los dos se pongan al mismo nivel a que yo esté, por debajo de mi compañero, él sea la cabeza por encima y ese, ese respeto se lo dé. Sale de nosotros, de nuestro instinto y de nuestro sentimiento ¿no?, pero también el que a ti te hayan educao de esa manera influye"*. -**Mujer**, 37 años, sin estudios, casada, modista, de Huelva-, lo que supone que muchas de ellas lo vivan como algo natural y se sientan centro, aunque indirectamente se aluda a la dependencia de la figura masculina *"¡Vaya, que nosotros vamos a tós laos!, ¡donde nos sacan, allí vamos!"*. -**Mujer**, 42 años, sin estudios, casada, ama de casa y temporera, de Cortegana-. Esta dependencia en los últimos años está siendo agravada por

la acción de la Iglesia Evangélica de Filadelfia y su concepto de los géneros, unido al de pueblo elegido que refuerza aún más su doctrina: *“El ministerio recae sobre el hombre, no sobre la mujer, porque entendemos que el hombre es el que lleva el ministerio bíblicamente y extrabíblicamente. Extrabíblicamente, entendemos que la responsabilidad siempre recae sobre el hombre en nuestra cultura, la responsabilidad, no la importancia en el matrimonio, porque yo veo a mi mujer con un papel muy importante en el matrimonio. La responsabilidad del hombre es en todos los sentidos, en el económico, en el social, en el emocional, en todos los sentidos. La mujer como medio en la educación de los hijos y como medio de equilibrio del hogar es importantísima”*. –Pastor de la Iglesia Evangelista de Filadelfia–. *“La gitana es que ha cogió el texto bíblico, porque ¡mira!, la Biblia tenía y tiene, están las doce tribus de Israel, una se perdió y no sabemos si es el pueblo gitano y entonces, lo que te quiero decir con esto es que el marido es cabeza de la mujer y quieras que no, eso está ahí”*.

No podemos olvidar en este punto el comienzo de las religiones patriarcales y más tarde monoteístas, basadas en el Yavhé guerrero y justiciero con todo el culto a la masculinidad que conllevan (recordemos que la Alianza la hizo con los varones a través de la circuncisión) y el desprecio a la mujer a la que se considera culpable de la pérdida del paraíso. Durante siglos, las iglesias cristianas han mantenido la inferioridad de la mujer frente al varón basándose en muy elegidos versículos del Génesis y en epístolas paulinas, como las Carta a Timoteo o a los Corintios, junto con la visión helenística de los Padres de la Iglesia en la que se refleja una concepción de la mujer como mal necesario, pero al que hay que contener por su irracionalidad y lujuria innata, exigiéndole unos valores y un comportamiento que son los contrarios a los que se cree establecidos en su naturaleza y entendiendo con Tomás de Aquino¹³ que el varón es el origen y la meta de la mujer. La idea aristotélica de la mujer como varón imperfecto, supuso un fardo pesado para las féminas que no aminoró sino aumentó con la difusión del cristianismo y

¹³ Tomás de Aquino, *Suma teológica*. (Madrid: Moya y Plaza editores, 1880) Libro I, p. 92.

sus versiones oficiales¹⁴, concordando con Winternitz en que la religión nunca fue amiga de la mujer y menos aún en cuanto culto masculino, que al entender de Eva Figes supone la proyección del proyecto de mundo que al varón le gustaría, con exclusión de los deseos de las mujeres¹⁵. Es obvio, por tanto, que los argumentos antes expuestos por pastores pentecostales dan fundamento y base a un trato y a una consideración desiguales entre el hombre y la mujer, especialmente en un colectivo con escaso conocimiento académico y amante de la tradición, de ahí que se entienda natural que, además de *ayudar* al marido, la mujer gitana asuma todas las labores de la casa y del cuidado del esposo y de los hijos, llegando en su obligación al otro a ser rehén y sirviente de quien es guardián, como nos recordaría Lévinas¹⁶. En el fondo continúa la línea de pensamiento defendida por Agustín de Hipona o Rousseau que preconiza la idea de servicio al marido a pesar incluso de los maltratos a que este pueda someter a la esposa¹⁷ y el pensamiento sobre la mujer como puerta del pecado y culpable de la caída del varón. Así escuchamos por boca de un evangélico:

“¿Y por qué va a trabajar la mujer más que el hombre? La vida de la mujer es así, porque así lo dijo Dios, que la mujer ponga las cosas. Eso está escrito en la Biblia, eso es verdad. El hombre consagra a la mujer, es lo que pasa, que lo que haga, tiene que ser la mujer, que por eso pequemos, por causa de la mujer, que por causa de la mujer, comemos la manzana y por eso estamos aquí, por causa de la mujer, por eso es pecado que tiene la mujer ¡Menos mal que yo no nací mujer! Eso está muy feo de que haga un hombre la cosa de una mujer, habiendo una mujer pa hacerlo, pero que habiendo mujer, la verdad, ¿pa qué están las mujeres?”.

¹⁴ Ciertamente es que todas estas versiones son muy discutibles, aún con la Biblia en la mano, algo tan querido para las ramas protestantes del cristianismo. El propio Pablo contradice en Corintios (1 Cor 11,10) su mensaje de Gálatas (Gál: 3.28).

¹⁵ Eva Figes, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. (Madrid: Alianza Editorial, 1972), 53-54.

¹⁶ Emmanuel Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo* (Madrid: Cátedra, 1994), 23-24.

¹⁷ San Agustín, *Confesiones* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 243-44.

–**Varón, 25 años**, sin estudios, soltero, temporero y pensionista, de Cortegana–. Es admirable la facilidad con que se culpa al ser considerado menos perfecto sin observar en ello ninguna contradicción¹⁸ a la vez que reaparecen antiguos ecos helenos y hebraicos de agradecimiento al Dios que no les hizo nacer mujer. Y no les falta razón, si consideramos que además de todos los privilegios de que goza el varón en su comunidad, entre los más tradicionales, es completamente lícito apropiarse del trabajo femenino hasta en su remuneración, mientras los varones suelen quedarse con parte de su sueldo para sus gastos, aún cuando son solteros *“Lo que yo gano tó va pa er borsillo de mi madre. En asunto de gitano, jeso es así!”*. –**Mujer, 17 años**, sin estudios, soltera, realiza las tareas domésticas, ayuda en el cuidado de los animales y trabaja como temporera, de Cortegana–.

“Claro, porque si yo gano argo se lo doy a mi madre, pa’ la tienda, pa’ la casa”. –**Mujer, 18 años**, sin estudios, soltera, realiza labores de casa, temporera, de Cortegana–.

“Yo no, yo le doy la mitá y la otra mitá pa mí, porque yo tengo mis gasto también, tengo mi coche, que si una avería o pa’ comprarme ropa”. –**Varón, 24 años**, sin estudios, soltero, albañil y temporero de Cortegana–.

Aún así, dentro de las comunidades gitanas más integradas en el mundo mayoritario, la situación de la mujer comienza a variar mucho *“Aquí en Aracena no hay diferencia entre la mujer y el hombre. Aquí, Aracena tiene una sociedad gitana que le da confianza a la mujer. La mujer gitana sale a trabajar donde sea, ¡vamos!, que no encuentra el obstáculo ese que hay en otros sitios que además yo me he quedao extrañado, de que la mujer gitana no puede ir a trabajar, no puede entrar en una bar de copas donde haya hombres, o ¡yo que sé!, no puede llevar faldas cortas ¡en fin, una serie de problemas que cuando yo lo he escuchao por primera vez me ha impactao que todavía... Ya te digo que la sociedad gitana de*

¹⁸ Para adentrarse en esta polémica ver la obra de la humanista Isotta Nogarola en King, Margaret. L. and Robin, Diana (ed): *Complete Writings: Letterbook, Dialogue on Adam and Eve. Orations*. (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

Aracena está muy influenciá por lo que es la sociedad mayoritaria y entonces...". –Presidente de la Asociación Romaní 'Aracena'–.

Estas diferencias, sobre las diversas cuestiones culturales, que no son notables si tomamos las comunidades gitanas de los municipios onubenses en su conjunto –excepto Aracena–, sí son remarcables acudiendo a las individualidades. Precisamente, en uno de los temas en donde más se aprecia la diversidad es en lo referente al rito de matrimonio que se elige para contraerlo. Mayoritariamente, la comunidad gitana onubense elige dos ritos, al menos, para celebrar sus matrimonios, ya sean los ritos civil y eclesiástico o los ritos gitano y civil, pero algunos también han celebrado el matrimonio siguiendo los cánones de la Iglesia Evangélica o Católica o simplemente han elegido la mera convivencia o el raptó, éste último sin necesidad de consentimiento por parte de la mujer. Hemos encontrado porcentajes importantes de convivencias sin validez legal en Villablanca, en Minas de Riotinto, y en Huelva, donde además parte de la población no consta siquiera en el registro civil y se han dado casos, por ejemplo en Marismas del Odiel, en la que las madres han preguntado qué edad le *echan* a su hijo cuando les han obligado a escolarizarlos. Obviamente, esto tiene sus consecuencias negativas a la hora de poder gozar de muchos tipos de prestaciones sociales, especialmente las pensiones de viudedad.

El matrimonio por el rito gitano sigue llevándose a la práctica entre parte de la población gitana onubense, aunque con tendencia a la baja. En la sierra se mantiene con cierta fuerza sólo en Cortegana y en Alájar y al igual que en la ciudad de Huelva lo que está en alza es la fuga de la pareja a edades muy tempranas, para evitar las negativas de las familias. En cuanto al tema de la virginidad en la mujer, se nos ha comentado que aunque sigue siendo un valor muy importante en la comunidad gitana, es una costumbre que se está perdiendo bien porque bastantes gitanas se están negando o bien porque el aumento de las fugas y los raptos sin consentimiento están mermando las posibilidades de celebrar los matrimonios con el famoso pañuelo "*¡Hombre!, si ella no quiere te la puedes llevar por la fuerza ¿no?*". –**Varón, 18 años**, sin estudios, soltero, temporero de Cortegana–.

“O engañaala, decíle que vamo a ir, que vamo a comprar una borsa pipa, le da la vuelta a la esquina y se la lleva”. –**Mujer, 18 años**, sin estudios, soltera, realiza labores de casa, temporera, de Cortegana–.
“Pó aquí se lleva mucho”. –**Mujer, 17 años**, sin estudios, soltera, realiza las tareas domésticas, ayuda en el cuidado de los animales y trabaja como temporera, de Cortegana–.

“La mayoría se van con catorce o quince años. Ahora más jes que es horroroso!, la mayoría de las niñas están ya con niños chicos, de los catorce a los quince años, pasan una noche fuera y ya están casaos. Algunos cuando llegan a la mayoría de edad se casan por lo civil, pero hay muchos que no”. –**Trabajadora Social** del Programa de Desarrollo Gitano de Huelva–.

Sobre este tema, en particular, nos hemos encontrado con opiniones muy variadas entre las mujeres gitanas de la provincia, desde quienes consideran que el rito del pañuelo no es acertado y está pasado de moda, hasta quienes lo consideran un acto importante de las señas de identidad gitanas y sin ello no hay verdadera boda *“Si no hay pañuelo, no hay boda”* –**Mujer, 42 años**, sin estudios, casada, ama de casa y temporera, de Cortegana–. Hay quienes dicen que en un futuro se casarán por el rito o no dependiendo de si el futuro marido es gitano o gadjo o que sea absolutamente necesario para evitar habladurías *“A mí lo que me gusta es una boda gitana, porque una boda por lo civil o por la iglesia, lo mismo se casa una follá que una honrá jexactamente iguá!”* –**Mujer, 31 años**, sin estudios, casada, ama de casa, de Cortegana–. Muchas de las mujeres que hoy no lo aceptan tuvieron que pasar por el rito cuando se casaron muy jóvenes:

“Lo del pañuelo en las bodas me parece una tontería. Yo, desde luego, no lo haría ahora, aunque lo utilicé en su momento” –**Mujer, 34 años**, sin estudios, separada, limpiadora, de Huelva–.

“Yo estaba con los ojos cerraos y entonces mis padres, familia y demás.., pero si volviera atrás no lo haría tampoco”. –**Mujer, 50 años**, sin estudios, casada, ama de casa, de Aracena–.

Por lo que hace referencia a los niveles educativos de las mujeres gitanas, como ha podido atisbarse, son en su gran mayoría bajos y si se trata de educación formal, casi inexistentes. Si ya el absentismo

escolar es un problema que afecta a los niños, es más acusado en el caso de las niñas, que a temprana edad son retiradas de los colegios por temor a cambios de mentalidad al contacto con los valores mayoritarios. *“Dicen que en el instituto hay muchos golfos y no va a dejar que su hija lleve todo el día unos pantalones vaqueros, golfeando todo el día en el instituto y además dicen que las niñas cambian y no quieren”*. –**Monitora** de los colegios “Andalucía” y “Ónuba”– y ser requeridas para trabajos dentro y fuera del hogar, especialmente para el cuidado de los hermanos, donde comienza su aprendizaje para el futuro como ama de casa, esposa y madre *“porque ya las niñas con doce años son mujeres, y tienen que limpiar y cuidar de los pequeños”*. –**Trabajadora Social** del Programa de Desarrollo Gitano de Paymogo”. En muchos casos observamos sobreprotección de los pequeños *“Nos dicen que a las nueve es muy temprano y hace mucho frío, que si el colegio empezara a las diez o las once, sí traían a los niños”*. –**Directora** del colegio “Príncipe de España”– En concreto, en la ciudad de Huelva, parte de la problemática surge de las madres cuyas actividades fuera de la ley, les impiden cumplir con sus deberes por su adicción a ciertas drogas ilegales o a medicamentos que les ayuden a soportar la tensión de vivir sometidas a posibles redadas policiales. Hemos encontrados además en Huelva, Calañas e Isla Cristina, mujeres gitanas dedicadas a la prostitución para mantener sus adicciones o las de su pareja, algo prácticamente impensable en el mundo gitano hasta que hizo su incursión la droga.

Lógicamente, los bajo niveles educativos influyen en diferentes áreas de la vida como son el empleo, la salud y el escaso interés que aparece por la formación de los más jóvenes. Aparecen importantes dificultades a la hora de convencer a las madres de la necesidad de vacunaciones para sus hijos y de forma general, la asistencia al médico no tiene lugar de manera preventiva, sino una vez que han surgido síntomas de enfermedad. A veces se culpa de ello a las malas comunicaciones en el territorio como nos ocurrió en Paymogo: *“La falta de comunicación con el Centro de Salud que está a veinte kilómetros y no hay ni un autobús que vaya regularmente allí”*. –**Trabajadora Social** del Programa de Desarrollo Gitano de

Paymogo-. También se le adjudica a la herencia genética y al miedo de qué dirán los demás *“Yo creo que es también por vergüenza de lo que dirán lo demás gitanos y también por la malas lenguas, que si yo lo llevo ar médico, despué habla malamente de mi hijo, que si tiene una farta mala, que si está loco”*. –**Mujer, 17 años**, sin estudios, soltera, realiza tareas domésticas, ayuda al cuidado de los animales y trabaja como temporera de Cortegana-. En otras situaciones hemos visto dificultades a la hora de administrar los recursos familiares que afectan al desconocimiento de las mínimas pautas de alimentación e incluso de higiene personal y de hábitat, por lo que algunos Programas de Desarrollo Gitano como en Cortegana han estado elaborando y elaboran cursos para amas de casa *“Ahora cuando llegan los alimentos de la Cruz Roja, ellas no saben qué hacer con esos productos y dicen ¿qué hago con tantos macarrones?, por ejemplo. No le dan el uso. ¡Claro y con las fregonas!, desde el uso de una fregona y no dieciocho y además todas con los palos por ahí tirados y un poco enseñarles lo que es el menú”*. –**Trabajadora Social** del Programa de Desarrollo Gitano de Cortegana-.

Con respecto al empleo, la mayoría de las mujeres gitanas de la provincia se dedican a la recogida de cítricos, son limpiadoras de hogar o realizan la venta ambulante, siendo en este último caso el puntal fundamental aún cuando acompañen a los maridos, cuando su fuente de ingresos no son los subsidios o ayudas sociales. En los casos de tráfico de droga¹⁹ son las mujeres quienes realizan la venta dentro de las casas, quedando sus maridos o hijos fuera del hogar para controlar la posible llegada de la policía. Como decíamos, en la venta ambulante son ellas quienes llevan todo el peso del negocio de cara al público mientras los maridos se dedican a las relaciones públicas *“¡Mira, yo soy gitana por los cuatro costaos!, pero muchos se las llevan al mercaíllo, es pa’ que les ayuden mientras ellos se están dando la*

¹⁹ El estudio del Proyecto Barañí nos recuerda la sobrerrepresentación de la mujer gitana dentro de la población reclusa femenina en España, pues suponen entre el 25 y el 30%, algo así como un porcentaje 20 veces superior a su presencia en la sociedad. El 99% de los casos de reclusión de estas mujeres son causados por asunto de drogas.

vuelta por el mercaillo y la mujer en el puesto vendiendo. ¿Es mentira? ¡Ah!". –**Presidenta** de la asociación de mujeres "Romaní Chaya"–. A pesar de que se quejan de la inestabilidad de las ventas y los gastos que implica este trabajo, lo cierto es que muchas alegan que prefieren este tipo de empleo a cualquier otro.

En cuanto a su vivencia del racismo explícito o solapado con que cuenta la sociedad española en general, tarde o temprano emergía en el trasfondo de las conversaciones. Algo no fuera de lugar en una sociedad que, no debemos olvidar, estuvo aferrada durante siglos a una supuesta homogeneidad étnica que había de demostrarse con la también supuesta limpieza de sangre y que daba a pie a no pocas falsificaciones con tal de negar los aportes de sangre judía, árabe o berebere, que impedían el acceso legal a la educación o la entrada en diferentes profesiones. Algo que no disminuyó sino que aumentó con la colonización americana. En España, tenemos constancia de la existencia de gitanos, con anterioridad al reinado de los Reyes Católicos, en concreto desde el guijaje concedido por Alfonso V de Aragón en Perpignan a D. Tomas de Sabba en 1415, cuando este territorio era aún perteneciente a la corona aragonesa. Su presencia, debe decirse, siempre fue objeto de controversia y objeto de leyes de aplicación específicas o indirectas, cuyo objetivo era la asimilación de este colectivo por la cultura mayoritaria y como todo grupo desviado de la norma, fue a su vez objeto de estigmas negativos sobre los que el pueblo mayoritario asentaba su superioridad moral²⁰.

En la actualidad, la legislación vigente y en especial desde que fue promulgada la constitución de 1978, la ley española discrimina de forma positiva a la minoría gitana con objeto de lograr una

²⁰ Para un conocimiento más exhaustivo de la historia de la comunidad gitana española, véanse los estudios realizados por María Helena Sánchez Ortega, recogidos en los libros citados en la bibliografía final y el artículo de Ana Esmeralda Rizo López.– 'Apuntes sobre la comunidad gitana española: breves trazos de su historia en conexión con el contexto europeo' en *Diálogos. Revista electrónica de Historia. Universidad de Costa Rica*. Volumen 6, N° 1. febrero-agosto.

mayor igualdad en cuanto a derechos y obligaciones de la población, lo que por otra parte no siempre es bien visto por miembros de ambos colectivos, ya que algunos gitanos se quejan de que lo que se busca es una integración, olvidando las especificidades de la cultura gitana, a la que a veces buscan motivos étnico-biológicos, mientras que algunos gajde entienden que son ellos los discriminados negativamente mediante las facilidades que sí se ofrecen a los gitanos y no a ellos cuando se encuentran en la misma situación socioeconómica. Aún así, en general los gitanos y gitanas consideran que el racismo social está acendrado y se observa tanto a la hora de buscar empleo, como en el acceso a algunos lugares de ocio o en el caso de buscar un culpable de un delito dentro de una comunidad donde se encuentren gitanos, *“Yo soy costurera y coso pa’ la calle y pocas payas me traen costura, nada más que coso pa’ las gitanas, ¿por qué?, y lo peor es que la gente, la sociedad no quiere reconocer que son racistas, eso es lo peor, quizás lo que más nos duele”*. –**Mujer, 37 años**, sin estudios, casada, modista, de Huelva– Entienden que incluso entre aquellos que les tratan con amabilidad y cierta confianza, no se daría el mismo trato si algunos de ellos quisieran formar parte de su familia. Llamó la atención, por otro lado, como se nos diferenció entre racismo y marginación: *“Somos más racistas que América, porque allí lo dicen, pero aquí vamos a los mismos sitios y notas el desprecio, la marginación es peor que el racismo”*. –**Varón, 67 años**, sin estudios, casado, jubilado, de Moguer–.

“Se juntaron toas las payas, se pusieron p’allá, ¡todas juntas! Y una camioneta la cogieron pa ellas solas. ¡Nos dejaron de piedra! y nosotras, ya como las borreguitas, sin más remedio, pué nos montemos en la otra”. –**Mujer, 37 años**, sin estudios, casada, modista, de Huelva–. Por supuesto, el grado de racismo que se aprecia varía de unos individuos a otros e incluso de unos municipios a otros distintos, siendo menor el rechazo en los pueblos de la costa, pero sí es curioso y significativo que los mismos estigmas de los que se quejan cuando se les atribuye la sociedad mayoritaria son los que ellos utilizan para etiquetar a los gitanos portugueses y rumanos que cada vez más hacen acto de presencia en territorio español.

Sin duda y para concluir, el papel de la mujer dentro de la comunidad gitana sigue siendo de primer orden en el ámbito privado, especialmente por lo que se refiere a la estructuración familiar, pues su ausencia supone una desvertebración en la que los hijos acaban repartidos al cuidado de otras mujeres de la familia, no haciéndose cargo los padres y sin embargo, no son conscientes en muchos casos de su situación otorgando todo valor a los miembros masculinos de la comunidad, manteniendo de esta forma los patrones de la cultura patriarcal y machista. También es cierto, que como señalamos con anterioridad poseen dificultades para incorporarse al mercado de trabajo actual por su falta de formación reglada, pero también es verdad que no se observa en ellas el deseo de incorporarse para conseguir una autonomía económica, pues siempre han trabajado fuera del hogar, principalmente en la venta ambulante y no ha cambiado, en muchos casos, su percepción psicológica de la situación de dependencia. Desde luego, los prejuicios raciales les golpean trípemente obstaculizando su incorporación a diferentes ámbitos de la sociedad, especialmente sufrido por aquellas mujeres que tratan de asimilarse, rompiendo las barreras que les pone su propia comunidad, dejándolas en una situación de desamparo emocional gravemente doloroso. No obstante, debemos reseñar que por lo que a la mujer gitana onubense se refiere, hemos encontrado pocos casos en los que se busque una incorporación al margen de los patrones de su cultura; el peso de la opinión del varón y de la comunidad gitana en su conjunto, sigue siendo fuertemente dominante.

Bibliografía

- Abajo Alcalde, José Eugenio. *La escolarización de los niños gitanos*. Madrid: Ministerios de Trabajo y Asuntos Sociales, 1997.
- Aquino, Tomás de. *Suma teológica*. Madrid: Moya y Plaza Editores, 1880.
- Ardévol, Elisenda. 'Dictamen sobre convivencia y relaciones interétnicas', VVAA., *Estudio Sociológico de los gitanos*. Madrid: PASS, 1991.
- Asociación, Barró. *Relatos de gitanas*. Madrid: Editorial Popular, 1998.
- Boff, Leonardo y Muraro, Rose. M. *Femenino y masculino*. Madrid: Trotta, 2004.
- Beavouir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.
- Castells, Carme (Comp). *Perspectivas feministas en teoría política*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Cazorla Pérez, José. 1990 "Algunos sectores marginados en Andalucía", *Revista de Estudios Regionales* N° 28, 3-25.
- CEUMT. *Estudio sociosanitario de la comunidad gitana chabolista residente en Andalucía*. 1990.
- "Conclusiones de la subcomisión para el estudio de la problemática del pueblo gitano", *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, 15 de diciembre de 1999.
- Fernández Enguita, Mariano. *Alumnos gitanos en la escuela paya*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Figes, Eva. *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Foucault, M. "La voluntad del saber" en *Historia de la sexualidad* Vol I. Buenos Aires: Siglo XXI, 1990.
- Fresno García, José Manuel. "Las políticas de empleo y la comunidad gitana" en *Gitanos* N° 2. http://www.assg.org/02a_fondo.htm.
- Fricke, Miranda y Hornsby, Jennifer. *Feminismo y Filosofía. Un compendio*. Barcelona: Idea Books, 2001.

- Friedan, Betty. *Mística de la feminidad*. Madrid: Júcar, 1974.
- Gamella, Juan. *La población gitana en Andalucía. Un estudio exploratorio de sus condiciones de vida*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1996.
- Gamella, Juan. *Mujeres gitanas. Matrimonio y género en la cultura gitana de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2000.
- Hand, Sean (ed). *The Lévinas Reader*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Hipona, Agustín de. *Confesiones*. Madrid: Alianza Editorial, 1994
- King, Margaret. L. and Robin, Diana (ed): *Complete Writings: Letterbook, Dialogue on Adam and Eve. Orations*. Chicago: University of Chicago. Press, 2004.
- Emmanuel Lévinas, *Dios, la muerte y el tiempo* Madrid: Cátedra, 1994.
- Ortega y Gasset, José. *El hombre y la gente*. Madrid. Alianza editorial. 1996.
- P.A.S.S. *Estudio sociológico sobre la comunidad gitana en España. Marco teórico*. Madrid.: Mimeo, 1991.
- Plan integral Para la comunidad gitana de Andalucía*. Sevilla: Secretaría para la Comunidad Gitana. Dirección General de Acción e Inserción Social. Consejería de Asuntos Sociales. Junta de Andalucía, 1998.
- Programa de desarrollo gitano. *Instrumentos Jurídicos de carácter internacional y nacional en relación con las minorías étnicas*. Madrid: Subdirección General de Programas de Servicios Sociales. Dirección General de Acción Social, del Menor y de la Familia. Secretaría General de Asuntos Sociales. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 1997.
- Ramírez Heredia, Juan de Dios. *Nosotros los gitanos*. Barcelona: Ediciones 29, 1983.
- Ramírez Heredia, Juan de Dios. *Vida gitana*. Barcelona: Ediciones 29, 1973.
- Rizo López, Ana Esmeralda. "Apuntes sobre la comunidad gitana española: breves trazos de su historia en conexión con el contexto europeo" en *Diálogos. Revista electrónica de Historia. Universidad de Costa Rica*. Volumen 6, N° 1. febrero-agosto. 2005. pp. 179-229.

- Rizo López, Ana Esmeralda, Blanco Miguel, Pilar. "Análisis de la situación sanitaria y hábitat de los gitanos onubenses". *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*. N° 11(2003): 167-194.
- Rousseau, Jean Jacques. *Emilio o de la Educación*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- San Román, Teresa. *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Sánchez Ortega, María Helena. *Documentación selecta: Situación gitanos españoles XVIII*. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- Sánchez Ortega, María Helena. *La Inquisición y los gitanos*. Madrid: Taurus, 1988.
- Sánchez Ortega, María Helena. *Los gitanos españoles. El periodo borbónico*. Madrid: Castellote, 1977.
- Sau, Victoria. *El vacío de la maternidad*. Barcelona: Icaria, 1995.
- Torres Fernández, Antonio. *Vivencias Gitanas*. Barcelona: Instituto Romani, 1991.
- V.V.A.A.- *Proyecto "Barañí" para mujeres gitanas* en <<http://www.jet.es/gea21/indice.htm>> 2004.
- V.V.A.A.- *Otras inapropiables. Feminismo desde las fronteras*. Madrid. Traficantes de sueños. 2004.

PARTE V



Reseñas, libros y revistas

*"No hay mejor fragata que un libro para llevarnos a tierras lejanas",
Emily Dickinson (1830-1886), poeta estadounidense.*



Reseña

Por Olga Serradell

Libro: Oliver, Esther y Valls, Rosa. *Violencia de género. Investigaciones sobre quiénes, por qué y cómo superarla*. Barcelona: El Roure Ciencia, 2004, 136 p.

La violencia de género es un problema mundial que afecta a todo tipo de mujeres. Ante esta problemática, desde diferentes perspectivas, disciplinas y países se han realizado investigaciones orientadas a identificar sus causas y se han definido propuestas para contribuir a erradicarla. Este libro es una herramienta muy útil para la comunidad investigadora y para personas que desde la práctica, se dedican a trabajar para comprender mejor y buscar formas de acabar con esta problemática, ya que se presentan resultados de las principales investigaciones internacionales sobre violencia de género, así como diferentes respuestas institucionales y alternativas. El análisis que estas autoras realizan parte de dos premisas básicas. Primero, el hecho que la aproximación al fenómeno de la violencia de género se realiza entendiéndola como un proceso social, no inevitable, condicionado por los procesos de socialización que vivimos mujeres y hombres. Segundo, que el trabajo que presentan se enmarca en un esfuerzo realizado desde el ámbito académico para contribuir al trabajo que se está realizando desde los movimientos de mujeres de todo el mundo para acabar con esta lacra social.

En el primer capítulo se revisa el concepto de violencia de género del que se parte y se expone de forma muy clara una visión general de la situación internacional, de manera que la persona lectora puede fácilmente situar las principales predisposiciones y

acuerdos internacionales en relación a esta temática. Ante la gran diversidad de conceptos que existen sobre este fenómeno, el libro señala la definición de *violencia contra las mujeres* de las Naciones Unidas de 1993 como la que más ampliamente se ha aceptado, puesto que incluye diferentes formas de violencia (física, sexual, psicológica,...), que se da en diferentes contextos. En este sentido, se adopta una comprensión del fenómeno que entiende que esta violencia es producto de unas relaciones de género que se ejercen desde el modelo hegemónico de masculinidad, encarnado mayoritariamente por hombres, pero también por algunas mujeres. También se destaca que nos encontramos ante un fenómeno del que, de momento, sólo vemos la punta del iceberg, pero que, sin embargo, está superando el ámbito de lo privado para convertirse en tema de debate social y objeto de diferentes medidas políticas, legislativas, y de varias declaraciones institucionales, tanto a nivel de Estados como a nivel de la comunidad internacional.

En el segundo capítulo se presentan resultados de algunas de las investigaciones desarrolladas en los últimos años sobre la violencia contra las mujeres. Se señalan también algunas de las dificultades metodológicas que investigadores e investigadoras se encuentran en este ámbito de estudio, como la falta de una definición común de lo que es violencia de género y la falta de estudios centrados en la violencia que se da fuera de la familia o la pareja. También se dan recomendaciones para seguir investigando en aquellos ámbitos en los que es necesario profundizar más. Entre las investigaciones que se comentan, destacan algunas de las encuestas globales que se han realizado en países como Estados Unidos, Canadá, Francia o España. Todas ellas nos muestran porcentajes elevados de violencia física contra las mujeres y son el primer paso para hacer pública esta problemática y para desarrollar más estudios sobre la violencia contra las mujeres en diferentes ámbitos. Las investigaciones exploradas también explicitan algunos de los temas más debatidos en este área de conocimiento: la violencia contra las mujeres en función del grupo cultural del que forman parte; el mayor riesgo de sufrir agresiones sexuales de las mujeres jóvenes; la necesidad

de analizar la violencia contra las mujeres no sólo como un acto aislado sino como fruto de un proceso de interacción; la presencia muy considerable de casos de diferentes formas de violencia contra mujeres en profesiones liberales y con un nivel de estudios altos; el hecho de que los agresores son en muchos casos personas conocidas por las víctimas y la necesidad de abordar con urgencia el estudio de las formas de violencia que también se dan en las parejas jóvenes o en citas entre adolescentes. Por su parte, el capítulo tercero se centra específicamente en investigaciones que evalúan el uso de los recursos que actualmente existen a disposición de las mujeres para mitigar esta problemática: desde recursos sociales hasta recursos sanitarios y campañas de sensibilización.

En el cuarto capítulo se exponen algunas propuestas generales de interpretación de la violencia de género desde la perspectiva feminista y algunas pautas de superación. Principalmente se señala la línea básica del pensamiento feminista, que ha analizado la violencia como fruto de la estructura patriarcal de la sociedad. En este capítulo también se destaca la aportación de las nuevas masculinidades a los esfuerzos para eliminar la violencia de género, ya que representa un tipo de respuesta masculina a esta problemática que plantea la posibilidad de actuar de forma eficiente, a largo plazo y de forma comprometida contra la violencia, incidiendo en el papel que la educación puede jugar en este empeño. Igualmente, se destaca que estas nuevas formas de masculinidad no son solamente una forma de rechazar la violencia, sino también una forma de construir nuevas posibilidades de vivir para los hombres y las mujeres y de reconocer socialmente unos nuevos valores. En definitiva, la reflexión sobre las nuevas masculinidades y la importancia de la socialización apuntan un campo amplio de investigación en el que seguir trabajando para definir como debe enfocarse la educación desde una perspectiva feminista para contribuir a la transformación de los valores hacia modelos de masculinidad no hegemónicos necesarios para la erradicación de la violencia de género.

Precisamente, los dos últimos capítulos de este libro profundizan en los procesos de construcción social de la violencia de género

como claves para analizar las relaciones afectivo-sexuales, las atracciones y las elecciones, donde las autoras sostienen que pueden radicar elementos fundamentales que explican el surgimiento de situaciones de la violencia contra las mujeres. Efectivamente, partiendo de investigaciones previas, se señala la necesidad de analizar los procesos de socialización que nos llevan a ciertos modelos de atracción y de elección que están en la base de las relaciones violentas que se dan en nuestras sociedades. Las personas nos socializamos en una serie de valores determinados respecto al hombre y a la mujer y respecto a lo que es rechazable o deseable. En muchas ocasiones alimentamos en nuestra socialización valores desiguales en relación a las relaciones entre géneros y hacia unos modelos de atracción relacionados con estrategias de poder que acaban con el desprecio a la mujer. Ante esta realidad, el capítulo 6 incide en algunas de las propuestas existentes que se orientan a reforzar las relaciones entre hombres y mujeres que eliminen los actos de violencia en todos sus aspectos. Se trata de relaciones basadas en afectos y pasiones que no tengan nada que ver con el daño y la agresión. En este sentido, resulta especialmente relevante la aportación que representa a este ámbito de conocimiento la socialización preventiva de la violencia de género. Por socialización preventiva se entiende *el proceso social a través del cual desarrollamos la conciencia de unas normas y unos valores que previene comportamientos y actitudes que conducen a la violencia contra las mujeres y favorecen comportamientos igualitarios y respetuosos* (Oliver y Valls 2004, 113). Las autoras de este libro destacan aportaciones de autores que han profundizado previamente en la importancia de la socialización preventiva en el trabajo contra la violencia de género. En este sentido, destaca principalmente Jesús Gómez (2004), uno de los autores que más ha reflexionado en este ámbito con su investigación sobre las bases educativas de una relación que no responda a valores hegemónicos violentos. Las aportaciones de este autor sobre las diferentes líneas de competencias que desarrollamos las personas (atracción, elección y para la igualdad), son recogidas en este capítulo, como aportación clave para seguir reflexionando y

actuando sobre las posibilidades de transformación en nuestras vidas hacia nuevas formas de relaciones afectivo-sexuales donde los afectos y las pasiones se combinen con la igualdad y el respeto.

En definitiva, pues, este libro nos aproxima a contribuciones clave del conocimiento científico y de las actuaciones que se están desarrollando a nivel mundial para responder a la violencia contra las mujeres y también para prevenirla. Sus aportaciones son útiles para todos y todas aquellas que desde diferentes disciplinas, buscamos sugerencias fundamentadas científicamente que nos orienten en nuestras investigaciones o actuaciones para contribuir a acabar con la violencia contra las mujeres en nuestras sociedades.

Breve bibliografía

Gómez, Jesús. *El Amor en la Sociedad del Riesgo*. Barcelona: El Roure Ciencia, 2004.

Oliver, Esther y Valls, Rosa. *Violencia de género. Investigaciones sobre quiénes, por qué y cómo superarla*. Barcelona: El Roure Ciencia, 2004.

LIBROS, REVISTAS Y CUADERNOS RECIBIDOS



Libros

Domingo, Carmen. *Mi querida hija Hildegart*. Barcelona: Ediciones Destino, S.A., 2008.

Drago, Margarita. *Fragmentos de la memoria: Recuerdos de una experiencia carcelaria (1975-1980)*. Nueva York: Editorial Campana, 2007.

Iturbe, Lola. *La mujer en la lucha social y la guerra civil de España*. Islas Canarias: Tierra de Fuego, 2006.

López Gómez, Alejandra. *Proyecto género y generaciones, Reproducción Biológica y social de la población uruguaya*. Montevideo: Uruguay, Ediciones Trilce, 2006.

Moreno, Amparo; Rovetto, Florencia; Buitrago, Alfonso. *¿De quién hablan las noticias? Guía para humanizar la información*. Barcelona: Icaria Editorial, 2007.

Muiña, Ana. *Rebeldes periféricas del siglo XIX*. Madrid: La Linterna Sorda, 2008.

Plaza, Juan F. y Delgado, Carmen. *Género y Comunicación*. Madrid: España Editorial Fundamentos, 2007.

Ramos Collado, Lilliana. *Inés María Mendoza, en sus propias palabras*. San Juan: Puerto Rico, Fundación Luis Muñoz Marín, 2008.

Rosa Soberal, Rosalie, editora. *La Diversidad Cultural: Reflexión crítica desde un acercamiento interdisciplinario*. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Puertorriqueña Editores, 2007.

Suárez Toro, María. *Mujeres: metamorfosis del efecto mariposa*. San José, Costa Rica:

Ediciones Farben/Grupo Editorial Norma, 2008.

Valle Ferrer, Norma, editora. *Luisa Capetillo, obra completa, "Mi Patria es la Libertad"*. Cayey-San Juan, Departamento del Trabajo y Recursos Humanos y Pro Mujeres, UPRC, 2008.



Revistas y cuadernos

Cuadernos Mujer Salud/12. *El parto en manos de las mujeres*. Chile: Red de Salud de las Mujeres Latinoamericanas y del Caribe, 2007.

Emakunde. *El amor entre mujeres*. País Vasco: Instituto Vasco de la Mujer, 2008.

(t)Igual. *5 mujeres, continentes, millones de mujeres*. Toledo: Instituto de la Mujer de Castilla-La Mancha, 2007.

La Boletina, Decidiendo sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas. Nicaragua: Fundación Puntos de Encuentro, 2008.

Latino(a) Research Review. Vol.6, Num. 3 University at Albany. SUNY: Center For Latino,

Latin American and Caribbean Studies, 2007-2008.

Mujeres y hombres en España 2008. Madrid, España: Instituto Nacional de Estadísticas, 2008.

Revista Mujer Salud. Maternidad ¿Qué tan libre es la elección? Chile: Red de salud de las mujeres latinoamericanas y del Caribe, 2008.

UNIFEM GUIDE.CEDAW and the Human Rights Base Approach to Programming. Estados Unidos: UNIFEM, 2007.



AUTORAS

Bianchi, Paula Daniela Doctora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicaciones: “Cuerpos fragmentados en *El Vicecónsul* de Marguerite Duras”, *Revista ARCA* 1 n° I México (primavera 2008), “Ambigüedades en las subjetividades poéticas de *Olivos* de Delfina Muschietti”, *Revista ARCA* 2 n° II México (otoño 2008).

Bird Soto, Nancy Catedrática auxiliar de la Universidad de Wisconsin en Milwaukee, donde enseña literatura hispanoamericana y literatura de los hispanos e hispanas, latinos y latinas en Estados Unidos. Colaboró como entrevistadora en el 2006 con el programa de podcasts “Personalidades de la cultura hispánica”. Publicó un artículo en *Identidades*, Núm. 5, sobre Luisa Capetillo. También se dedica a la escritura creativa.

Fernández Zavala, Margarita Catedrática de humanidades en la Universidad de Puerto Rico en Bayamón. Curadora, crítica de arte y autora de varios libros. Fue co curadora de la Primera Trienal Poligráfica de San Juan, América Latina y el Caribe. Fue fundadora de la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico y directora de la Escuela de Artes Plásticas en San Juan.

Fred, Ivette Catedrática de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Enseña en el Departamento de Humanidades de la Facultad de Estudios Generales y en el Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades. Ha publicado artículos sobre filosofía y arte en revistas nacionales e internacionales.

Melero, Pilar Profesora e investigadora en la Universidad de Wisconsin, Whitewater. Escribe ensayo, narrativa y poesía. Ha participado en congresos en México, Estados Unidos, Cuba y Perú; y ha publicado en México y Estados Unidos. Tiene un doctorado de la Universidad de Wisconsin, Madison. Ha ejercido el periodismo.

Millán Ferrer, Alida Periodista, y activista. Dirigió durante seis años el periódico *Claridad*. Actualmente dirige el suplemento cultural *En Rojo* del semanario *Claridad*. Es además redactora y editora para el Proyecto de Estudios de las Mujeres, Universidad de Puerto Rico en Cayey.

Ramos Collado, Lilliana Poeta, ensayista, y profesora de literatura, historia del arte y arquitectura en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Dirigió la Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y al presente co dirige

la colección de novelas naturalistas "Clásicos no tan Clásicos" para la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Rizo López, Ana Esmeralda Profesora de sociología en la Universidad de Huelva, España. Licenciada en Ciencias Políticas de la Universidad Complutense de Madrid. Profesora auxiliar en Hispanic Studies Department (Swansea College). Miembra de la Unión Romani Andalucía y grupo de investigación Estudios Sociales e Intervención Social, ESEIS (SEJ-216). Presidenta de la A.E.S. "Miguel Ángel Caro" (nº 147.565).

Serradell, Olga Doctora en Sociología por la Universidad de Barcelona, desarrolla su actividad investigadora posdoctoral en el CADIS (Centre d'Analyse et d'Intervention Sociologiques) de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS). Desde el año 2000 es miembro del Grupo de Mujeres SAFO del Centro de Investigación en Teorías y Prácticas Superadoras de Desigualdades de la Universidad de Barcelona.

Suárez, Mariana Libertad Profesora del Departamento de Literatura de la Universidad Simón Bolívar, Valle de Sartenejas, Venezuela. Dicta cursos electivos sobre mujer y género en los programas de Maestría en literatura latinoamericana y Doctorado en Letras. Es diplomada en estudios posdoctorales de la Universidad Central de Venezuela y de la Universidad Complutense de Madrid.

Valle Ferrer, Norma Catedrática de la Universidad de Puerto Rico, periodista, activista feminista e historiadora de la vida y obra de Luisa Capetillo (1879-1922) y de las mujeres en Puerto Rico. Ha publicado nueve libros y cientos de artículos en periódicos y revistas de Puerto Rico, Latinoamérica y Estados Unidos. Fue corresponsal de *fempres*. Es directora del Proyecto de Estudios de las Mujeres, Universidad de Puerto Rico, Cayey.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Identidades es una revista interdisciplinaria de estudios de las mujeres, los feminismos y el género, publicada anualmente por el Proyecto de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Puerto Rico en Cayey. Se incluyen artículos inéditos teóricos y de investigación, en español o inglés; así como reseñas, bibliografías y entrevistas periodísticas. *Identidades* se publica en papel y también tiene una versión electrónica en la página de la Universidad de Puerto Rico en Cayey.

Normas

1. Enviar dos copias del artículo de 15 a 25 páginas, incluyendo las notas y referencias bibliográficas, así como alguna tabla o ilustración especial, en papel 8 1/2 x 11 a doble espacio (alrededor de 25 a 30 líneas por página). El artículo debe estar impreso en letra tamaño 12 puntos, fuente Times. Las reseñas no deben exceder las cinco páginas. Además, el artículo debe enviarse por correo electrónico o en un cede.
2. Incluir un resumen (abstract) de no más de 100 palabras en español y en inglés.
3. Incluir una biografía de la autora o autor de no más de cinco líneas, siguiendo el formato especificado para el artículo.
4. Todo lo relacionado con estilo, formato de texto, notas y bibliografía debe consultarse con El Manual de Estilo de Chicago (University of Chicago Press), disponible en Internet en la siguiente dirección: <http://www.chicagomanualofstyle.org>
5. En caso de que los artículos no cumplan con estos requisitos no se someterán a evaluación
6. Esta revista es arbitrada, por lo que los artículos se circularán anónimamente entre pares para su evaluación. La persona o personas que evalúen podrían sugerir cambios y/o correcciones, y de éstas ser aceptadas por la autora o autor, el artículo se considerará nuevamente.
7. La aceptación de un artículo se notificará por correo electrónico.
8. Las autoras y autores de los artículos recibirán dos ejemplares de la revista en la que aparece su artículo.

Latino(a) Research Review

The *Latino(a) Research Review (LRR)* is a refereed interdisciplinary journal focusing on the experiences of the diverse Latino groups in the United States, and those of the populations of Latin America and the Caribbean regions. The journal publishes scholarly articles, research notes, and book reviews. *LRR* pays particular attention to research on (im)migration issues and the transnational hemispheric processes that link US Latinos(as) with their countries of origin.



Editor: Edna Acosta-Belén, University at Albany, SUNY

Publisher: Center for Latino, Latin American, and Caribbean Studies (CELAC), University at Albany, SUNY

Contact Information:

Tel.: (518) 442-4590; **Fax:** (518) 442-4790;

E-Mail: lrr@albany.edu; **Webpage:** www.albany.edu/celac

LRR Subscription Rates: (2 issues/year)

\$20 Individual; \$25 Individual/International; \$35 Institutional

LRR Advertising Rates:

\$100 full page: 5" x 7"; \$50 half page.

Send high resolution (minimum 300dpi) tif or jpg ad files.

Mail your manuscript submissions and subscriptions to: *LRR*, CELAC, University at Albany, SUNY, Albany, NY 12222.