

Feminaria

Ensayo:

G. Colaizzi: Abyección y escritura: del yo a la no-identidad del *cyborg*

D.H. Maffía: En busca del alma de la Virgen de Hierro

M. Castro y S. Jurovietzky: La teoría cautiva

C. Coria: Las negociaciones nuestras de cada día

Sección bibliográfica

Fotografías: Lucrecia Plat

Humor: Verónica Pucciarello

Entrevista a Mabel Burin

FEMINARIA LITERARIA

Ensayo:

L. Sosa de Newton: Autobiografías, diarios, correspondencia y memorias de mujeres argentinas. Una bibliografía

C. Torre: La intimidad histórica. Apuntes sobre la biografía cultural de Eduarda Mansilla de García

Dossier: Alejandra Pizarnik:

A. Genovese: La viajera en el desierto; T. Kamenszain: La niña extraviada en Pizarnik;

G. Kirkpatrick: Alejandra Pizarnik como sitio de refugio;

G. De Cicco: Alejandra revisited; Entrevista a las realizadoras de *Vértigos o contemplación de algo que cae*;

D. Bellessi: Un recuerdo suntuoso; O. Orozco: Pavana para una infanta difunta

Cuento: Beatriz Ferro



Año VIII, N° 16

Buenos Aires, mayo de 1996

μνδóπλοχος / tejepalabras
Safo

Abyección y escritura: del yo a la no-identidad del *cyborg**

Giulia Colaizzi**

One is too few, but two are too many.
Donna Haraway

En su libro *The Mode of Information*, Mark Poster habla de las formas en que las nuevas tecnologías, y concretamente la escritura electrónica —es decir, la difusión masiva del ordenador, la constitución y utilización por parte de un número siempre mayor de personas de bancos de datos, de redes informáticas y *bulletin boards*, catálogos, cafes para *singles*, la realidad de libros y revistas en soporte electrónico— han puesto en entredicho *de facto* los presupuestos epistemológicos de la Razón de la modernidad. El carácter instantáneo de la información, la descorporización del texto, el hecho que el proceso mismo de escritura consista en la vehiculación de impulsos eléctricos —*pixels* que «encienden» la letras en la pantalla—, la desaparición por un lado del objeto producido por el proceso de escritura y por el otro de toda huella que indique una presencia autoral individualizada, cuestionan tanto la fenomenología del objeto elaborada por el pensamiento moderno Occidental como la ontología del sujeto cartesiano. Poster subraya (“Derrida and Electronic Writing”) cómo estos cambios no son abstracciones o especulaciones teóricas, sino hechos y actitudes que ya estructuran y forman parte de nuestra vida cotidiana.¹ Desde mi punto de vista, reproducen divisiones de género, aunque parezcan proponer —es lo que Poster enfatiza— una cierta neutralización del sujeto de la escritura a través de las identidades ficticias que la utilización de la red electrónica hace posible (el 70% de los usuarios del Minitel son varones entre 30 y 45 años y de clase medio-alta), y por lo tanto nos hacen enfrentar con la necesidad de pensar y teorizar las nuevas identidades posibles a partir de dichos cambios. De hecho, la primera consecuencia de este proceso es la puesta en cuestión del concepto mismo de identidad. Esto significa que si el sujeto cartesiano (el sujeto que *podía* decir “Cogito ergo sum”) se definía como totalidad intuitiva, como ser, es decir, como identidad consigo mismo y por su relación con un mundo estable de objetos, la desestabilización del mundo objetual del universo electrónico, su existir en

tanto flujo ininterrumpido y cambiante, no deja espacio para el sujeto cartesiano en cuanto tal al hacer desaparecer la relación referencial que le otorgaba existencia.

En este ensayo propondré una lectura de un texto literario escrito por una mujer, Anaïs Nin, a la luz de esta problemática, en un intento de definir una nueva tipología de sujeto en el momento en que asistimos a la disolución del cuerpo —es decir, del individuo— de la modernidad. Si es verdad que estamos viviendo el paso “de una sociedad orgánica e industrial a un sistema informático polimorfo —de la lógica del ‘todo es trabajo’ a la lógica del ‘todo es juego’, una jugada mortal” (Haraway 1991), ¿cómo evitar que esta transformación consista en un paso de “las viejas y cómodas formas de dominación a las nuevas y temibles redes [de la] informática de la dominación” (ib.)?; ¿cómo pensar en un “yo” o un “nosotros”, y especialmente en un «nosotras», en tanto motor de la historia, en el concepto de “agency”, en el cambio ideológico-social, en una época supuestamente post-ideológica que parece de por sí proponer otra neutralización del sujeto?

Para hacer esto me referiré al concepto de “cyborg” utilizado por Donna Haraway en su texto “A Manifesto for Cyborgs”, texto en el que la autora se plantea el problema de las nuevas formas de subjetividad posibles o auspiciables en la configuración actual de una aldea global dominada por la tecnología y a luz de la(s) teoría(s) feminista(s) en tanto lugar privilegiado del debate post-estructuralista de la post-modernidad.

Utilizaré la noción de *cyborg* para avanzar en el análisis de la crisis del sujeto moderno y para localizar en un texto literario —*House of Incest* de Anaïs Nin, leído a la luz del concepto de abyección desarrollado por Julia Kristeva— la configuración retórica, la escritura, de dicho sujeto, una especie de Frankenstein tecnológico — ser des/figurado, “abyecto”, uno y otro a la vez— cuyo cuerpo, como el cuerpo grotesco descrito por Bajtín en su análisis del texto rabelaisiano (Bajtín 1971), excede constantemente las fronteras entre cuerpo individual y mundo, el «yo» y el «otro». Este cuerpo —un cuerpo que propongo definir como *cyborguesco* porque es nuestro grotesco, el del relato post-moderno, tecnológico— es un enunciado² que nos recuerda que “la frontera entre ciencia ficción y realidad social es una ilusión óptica” (Haraway 1991, 147) y que “la realidad social son las relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, una ficción que cambia el mundo” (ib.).

* Este trabajo fue leído en V Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Género en diciembre de 1995 en Buenos Aires.

**Giulia Colaizzi es profesora ayudante de Teoría de la Literatura en la Universitat de València y en la University of Minnesota. Es compiladora de *Feminismo y teoría del discurso* (Madrid, Cátedra, 1990).

La palabra “cyborg” quiere decir “cybernetic organism” [organismo cibernético] e indica un cuerpo, un organismo hecho de partes heterogéneas, espurias: es una

mezcla de partes humanas y animales, humanas y mecánicas, o animales y mecánicas. El cyborg —“irónico mito político fiel al feminismo, al socialismo y al materialismo” (Haraway, 149)— es un ser híbrido basado sobre la no-identidad de su cuerpo, la parcialidad de partes y funciones; es un cuerpo que nunca se cierra en una totalidad y que, para Haraway, representa el sujeto auspiciado de la post-modernidad. Es un sujeto de coalición basado no en la biología, en la totalidad y unidad de un organismo fisiológico, sino en lo que la autora llama “afinidades efectivas”, es decir, “political kinship” [parentesco político], pactos y coaliciones, acuerdos/ encuentros puntuales y siempre parciales y locales.

El cyborg está decisivamente entregado a la parcialidad, la ironía, la intimidad y la perversidad. Totalmente falto de inocencia, está siempre en la oposición, dentro de la utopía. Ya no estructurado por la polaridad entre lo público y lo privado, el cyborg define una *polis* tecnológica basada en parte en la revolución de las relaciones sociales en el *oikos*, el núcleo familiar. Se rehacen la naturaleza y la cultura, la una ya no puede ser apropiada o incorporada por la otra. Las condiciones que permiten utilizar partes para constituir totalidades, incluso la polaridad y la dominación jerárquica, están cuestionadas en el mundo del cyborg. El cyborg no reconocería el jardín del Edén; no está hecho de barro y no puede soñar volver a ser polvo. Los cyborg no son respetuosos, no re-conocen el cosmos y sospechan del holismo, pero son deseosos de conexiones — parecen tener una inclinación natural hacia la política de frente unitario, pero sin el partido de vanguardia. (Haraway 1991, 151)

El *cyborg* es un cuerpo inscrito por la tecnología que se abre, mientras la está inscribiendo, a la “palabra del otro” (Voloshinov 1973) y es atravesado por ella, interseccionada por las prácticas sociales de las que es sujeto y a las que, al mismo tiempo, está sujeta. Es éste un cuerpo que constantemente excede sus propios límites; no es un todo hecho de lo espurio, fragmentado en partes que una vez pertenecieron a otra totalidad, sino un cuerpo dialógico, idéntico a sí mismo y otro a la vez, consecuente e inestable a un tiempo; un cuerpo estructurado, *en* y *a través* del lenguaje, como una articulación de discursos y diferencias.

Si el *cyborg* tiene que entenderse como un cuerpo grotesco reinscrito por la tecnología, es entonces — así como el cuerpo carnavalesco o el cuerpo grotesco de la cultura popular en la crisis de valores que caracteriza el paso a la cultura renacentista— vehículo de crítica y posible agente de cambio social. En cuanto tal no pude identificarse ni con lo puramente bio/fisiológico ni con lo individual: es en sí un enunciado, una formación discursiva. Es el lugar privilegiado de lo dialógico. Esta noción de lo dialógico, y el concepto de lenguaje que implica —lenguaje como “interacción discursiva” (Voloshinov 1993), como producción signífica ininterrumpida, arena y vehículo de la pugna social— fundamenta un texto más reciente, el estudio de Kristeva sobre la “abyección” en que la

semiótica-psicoanalista francesa presenta una relación muy interesante entre cuerpo, lenguaje y literatura e inscribe el cuerpo en el proyecto post-estructuralista de disolución de la Razón cartesiana.

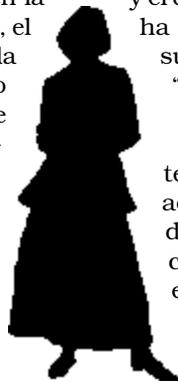
La noción de lo “abyecto” desarrollada por Kristeva es difícil de precisar. Esta dificultad no reside ni en la falta de claridad teórica ni en la insuficiencia del material analizado (por el contrario, Kristeva hace referencia a un *corpus* muy amplio de textos, y utiliza una gran variedad de fuentes, filosóficas, literarias, bíblicas, antropológicas, psicoanalíticas), sino en su naturaleza epistemológica. Con la noción de lo “abyecto” Kristeva está de hecho intentando abrir un espacio al que todo sistema dominante del lenguaje y del conocimiento tiende a excluir, el mismo espacio que era una de las preocupaciones más importantes del proyecto bajtiniano. En concreto Kristeva lo que hace es desafiar la epistemología de lo interior/exterior de la modernidad, en su fundamentación de la oposición y el dualismo sobre la que el pensamiento occidental ha basado su visión del mundo, la división entre sujeto y objeto implícita en lo que Bajtín llamaba “el nuevo canon” del cuerpo, el cuerpo cerrado y monológico de la modernidad.

Este cuerpo, canonizado por el “cogito” cartesiano, es, en efecto, el cuerpo “rigurosamente acabado y perfecto .. aislado, solitario, separado de los demás cuerpos” (Bajtín 1971, 31), es el cuerpo del hombre de la Ilustración, que se estableció a sí mismo como una entidad conocedora de sí, autónomo y coherente que capaz de organizar y dominar el mundo en el que vive.

Por el contrario, en el modelo de Kristeva, el abyecto es el ‘lugar’ donde colapsan todas las certezas acerca del sujeto y el objeto, porque las fronteras entre los dos se desdibujan y se destruyen. Lo “abyecto” es opuesto al yo, es decir, no es el sujeto, todavía no es un objeto tampoco, aunque tiene algo que ver con el “objeto fóbico”: “Es un ‘algo’ que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta” (9); es decir, es un efecto, y un afecto.

Lo abyecto no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma. Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado ... por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma ... Sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar el amo. (8)

Según Kristeva lo “abyecto” es aquello a lo que enfrentamos cuando experimentamos sentimientos intensos de repugnancia, aborrecimiento, asco, de manera que una reacción fuerte e incontrolable se apodera de nuestros cuerpos y sudamos, vomitamos, temblamos, segregamos. Ante todo, el “Yo” pierde el control de lo que ha sido considerado, dentro del paradigma burgués, el receptáculo de la identidad del



sujeto, su propio cuerpo, que “reacciona ... abreacciona,* abyecta”. Al mismo tiempo, son partes de cuerpos los que a menudo provocan este tipo de reacción, en particular sus interiores, cuando son llevados al exterior; o los cadáveres, porque son “muerte infestando la vida”. Por lo tanto nos encontramos de nuevo con un problema de límites, de cuerpos, de perturbación del significado, porque “frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad” (18), es “el límite [que] se ha vuelto un objeto”.

Así pues, lo “abyecto” puede ser definido como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. *Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto*” (11, *cursiva mía*)

Cuando aborrezco o siento repugnancia, quiere decir que no puedo separarme del objeto, del ‘otro’, que no es totalmente ‘otro’, sino que claramente me señala y me afecta. Se inscribe a sí mismo sobre mi cuerpo y dentro de él. De alguna forma, el ‘ello’ se convierte en ‘mí’. De aquí la idea de intrusión y posesión, y de miedo.

Este miedo nos hace preguntarnos acerca del origen de lo “abyecto”, acerca de si debería estar conectado a la fusión con el cuerpo materno, a partir del cual el sujeto es capaz de formarse a sí mismo y, por lo tanto, si debería ser considerado como un vestigio de lo imaginario, como una irrupción de lo imaginario en el largamente arraigado reino de lo simbólico, o si no tiene la función, por el contrario, de marcar la fragilidad del sistema simbólico y de la habilidad del sujeto para significar.

El interés de Kristeva en crear e intentar esbozar una interferencia entre las categorías de lo simbólico y de lo imaginario reside en su voluntad de ponerlas en cuestión y hacernos pensar en una irreductible heterogeneidad en el sujeto, en el discurso, en el lenguaje.

Abyección es “interespaço”, un horror sin nombre que nos golpea y que inscribe la deficiencia del sistema simbólico en nuestros cuerpos, porque es también el momento en el que somos hablados por nuestros cuerpos y nuestros cuerpos mismos son sintomatizados.

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. (12)

La otredad es interiorizada, del mismo modo que el interior muestra su susceptibilidad al exterior, se exterioriza y relativiza. El poder de lo “abyecto” reside en su capacidad para relativizar el cuerpo y su supuesta autosuficiencia, en su capacidad de mostrar la permeabilidad del cuerpo al discurso y a las prácticas simbólicas. Es decir, lo abyecto trastorna la coheren-

cia y complacencia de todos los códigos existentes mediante la ruptura de la supuesta integridad del cuerpo; “la innombrable otredad” con la que nos enfrenta nos despierta del sueño satisfactorio en el que experimentamos las relaciones, realidades y verdades ya dadas.

La abyección —en tanto “abyección de sí”, en tanto este abrirse y someterse del cuerpo al mundo, no-integridad, no-identidad radical del sujeto consigo mismo—está en la base del texto literario que analizaré a continuación, y que nos propone un ejemplo del cuerpo *cyborguesco* (como grotesco tecnológico) que he intentado dibujar.

House of Incest de Anaïs Nin (“un edificio sin dimensiones, una ciudad colgando del cielo” lo define la autora en el primer exergo) es una reflexión y descripción del cruce radical de fronteras que lo literario permite y representa. Una pieza de escritura sofisticada y poética sobre lo que, en una primera lectura, parece ser una experiencia exquisitamente femenina, el texto literaturiza el cuerpo y biologiza la escritura, hace del cuerpo su principio organizador y, basándose él mismo en la abyección, se abre a un tipo de lectura que no está basada en los argumentos de su propio discurso, sino en la articulación y la reorganización de elementos, partes, cuerpos, significados y puntos de vista, y propone un concepto de lenguaje en el que el cuerpo es una estrategia textual que no pre-existe al lenguaje sino que existe con él y a través de él; un lenguaje que constituye el sujeto como articulación de discursos.

El título mismo, *The House of Incest* [La casa del incesto], pone en un mismo plano, desde el principio, al cuerpo y las leyes sociales, dándonos un ejemplo de ruptura con la prohibiciones. El cuerpo aparece en conexión con lo que ha sido considerado como el principio fundacional de las comunidades humanas, el tabú del incesto. Está pues ya marcado sexualmente [gendered] y convertido en discurso. Es hecho abyecto, abriéndose a una relación dialógica con otros cuerpos y a un “cuerpo” más amplio, el de las prácticas sociales y simbólicas.

Su cualidad relacional y discursiva se rearticula y especifica con el ejemplo de abyección contenido en el segundo y más largo exergo, que intenta dar cuenta de la genealogía del texto; constituye por lo tanto el pre-texto del texto:

La mañana en que me levanté para empezar a escribir este libro, tosí. Algo estaba saliendo de mi garganta. Me estaba estrangulando. Rompí el hilo que lo mantenía y lo saqué. Volví y dije: Acabo de escupir mi corazón.

Hay un instrumento llamado quena hecho de huesos humanos. Debe su origen a la adoración de un Indio hacia su amante. Cuando ella murió, él hizo una flauta con sus huesos. La quena tiene un sonido más penetrante, más embelesador que la flauta común.

Los que escriben conocen este proceso. Yo pensé en él mientras escupía mi corazón.

Sólo que no espero a que mi amor se muera.

*Se trata de una traducción del término “abreacto” [“abreacts”, en inglés] y que daría cuenta de un doble sentido: “moverse a partir de un punto, alejarse de” y “reaccionar”.

Esta vez el cuerpo y las funciones corporales están relacionadas con la escritura (“La mañana en que me levanté para empezar a escribir este libro”). El interior es transportado al exterior (“Algo estaba saliendo”), en forma de una perturbación (“Tosí”), un “algo” que se percibe como una amenaza (“Me estaba estrangulando”) para el “limpio y apropiado cuerpo” (Kristeva) que debe ser explicada.

Considerado por los filósofos griegos como el lugar más propio del “Hombre”, por la tecnología moderna como el receptáculo de la vida, el corazón ha representado junto con los fluidos corporales y las entrañas, la parte más íntima del aparato humano; recluido fuera de la vista, ha sido considerado como el lugar para el “aparato” sentimental del humanismo burgués, y su trabajo ha representado la misteriosa verdad acerca de la vida de cada individuo. En el pre-texto de Nin, el corazón se convierte en aquello contra lo que el cuerpo reacciona, en aquello que el cuerpo rechaza, “abyección”. Es el interior exteriorizado, el sí hecho objeto.

La significación mortal, potencialmente terrorífica, de este acto es analizado con detalle en el siguiente párrafo, con la metáfora de la quena. Con los huesos humanos convertidos en objeto, es una parte diferente del cuerpo lo que se transporta al exterior. Pero, más claramente esta vez, se trata del proyectarse de la muerte en la vida y de la persistencia de la vida en la muerte (“Cuando ella murió, él hizo una flauta con sus huesos”) lo que señala el cruce de fronteras y lo que constituye el emplazamiento de un “interespacio”, es decir, de la abyección. El “embelesador sonido” de esta peculiar flauta, hecha con los huesos del ‘Otro’, el objeto de amor perdido y deseado es una forma de “escritura” [scription], una “alucinación” auditiva (Kristeva) por la cual el sujeto intenta representar su “falta”, es decir, su abyección: “una aspiración sofocada hacia un otro tan prohibido como deseado—abyecto” (Kristeva). El amor, por tanto, está situado entre la vida y la muerte, entre el sujeto y el objeto, entre el interior y el exterior, entre el ‘Yo’ y el ‘Otro’. Es un espacio intermedio que señala una juntura, y una disyunción, pérdida y anhelo al mismo tiempo. Amar es como escribir (“Aquellos que escriben conocen el proceso”), como escupir a (y separarse de) uno mismo [spitting and splitting oneself out].

La escritura y el cuerpo, el amor y la muerte constituyen las líneas de un pentagrama del cual la quinta línea es la “abyección”. El resto del libro es la sinfonía que Nin orquesta sobre él.

El texto no tiene una voz unitaria; el “yo” y el “tú”, “el sí” y el “otro”, que en los siete movimientos que constituyen el texto hablan y son hablados, nunca claramente identificados. Algunos nombres de mujer aparecen en el texto (Sabina, Jeanne) y cada uno de ellos podría tanto alternativa como simultáneamente, ser el “yo” y el “tú” acerca de los cuales estamos leyendo; cada mujer pierde, en las fisuras e incongruencias que el texto presenta, el grupo de características y significados que, en el curso de la lectura, hemos ido gradualmente vinculando a ella como rasgos de su identidad.

Visiones de la vida intrauterina, memorias de una Atlántida perdida, el goce que precede a la separación

y la pérdida en un “éxtasis de disolución” (17) son metáforas de la problemática del “interior/exterior”, de la definición de “uno mismo” y un rechazo de un concepto fijo y estable de identidad. Las atmósferas de ensueño, las mujeres que se aman unas a otras, que se sumergen las unas en las otras (“tú eres la mujer que yo soy”, 28) constantemente indican una transgresión, un traspase y cruce de fronteras: las identidades se desdibujan, el sentido de la “realidad” es socavado, separaciones y distinciones llegan al colapso y el sujeto continuamente se sitúa y vuelve a resituarse en el espacio y en el tiempo.

Veo en ti la parte de mí que tu eres. Te siento en mí. Siento que mi voz se hace más espesa, como si te estuviera bebiendo, todo hilo de semejanza soldado por el fuego así que nadie ya puede detectar la fisura.

¿SABE ALGUIEN QUIEN SOY?

Miré con ojos de camaleón la cara cambiante del mundo, miré anónimamente mi yo incompleto.

La noche me rodeaba, como una foto despegada de su marco. El forro de mi abrigo rajado y abierto como las dos válvulas de una ostras. El día y la noche despegados, y yo cayéndome en medio sin saber donde había ido a parar, si en el borde superior del amanecer pintado de un gris frío o si en el límite oscuro de la noche.

De esta forma, más que intentar dibujar la imagen de un sujeto femenino en el cuerpo de una mujer—cuya “especificidad” estaría definida de una vez por todas— Nin fragmenta su cuerpo, destruyendo su unidad y su coherencia. El cuerpo es observado y descrito como si fuera visto a través de un caleidoscopio, fragmentado y apenas distinguible de los elementos casi surrealistas del paisaje:

La *cara* de Sabina flotaba en las tinieblas del jardín. Desde sus ojos el viento secaba las hojas y removía la tierra ... Miraba con una mirada tan antigua, siglos largos y lozanos parpadeaban en una procesión profunda. Desde su *piel* se levantaban perfumes en espiral como incienso. Cada gesto aceleraba el ritmo de la *sangre* y levantaba un canto rítmico como el ritmo del *corazón del desierto*, un canto que era como el sonido de los *pies* imprimiendo en la *sangre* la huella de su *cara*.

Una *voz* que atravesaba los siglos, tan espesa que temí resonaría en mí con eco eterno; una *voz herrumbrosa* por el sonido de maldiciones y los *gritos* roncós que salen del delta en el último paroxismo del orgasmo.

Su *capa negra* flotaba como *cabellos* negros de su *espalda*, casi suspendidos alrededor de su cuerpo ... Las *mangas* caían como un suspiro, y el borde de su vestido bailaba alrededor de los *pies*.

El collar de *acero* alrededor de su *garganta* era como un relámpago de verano y el *sonido del acero* era como el *clamor* de espadas ... El *acero del*

esqueleto de Nueva York sepultado con granito, sepultado *de pie* ... música martillada sobre las *cuerdas de acero* de las guitarras de los gitanos, sobre *los brazos de acero* de las sillas, el acero ablandecido por su *aliento*; cortinas de acero cayéndose como granizo, barras y barreras de acero rompiéndose... Su collar enlazado alrededor del *cuello del mundo, infundible*. Lo llevaba como un trofeo hecho de *maquinaria gimiente*, para igualar *el ritmo inhumano de su marcha* ...

La máscara luminosa de su *cara*, como de cera, inmóvil, con *ojos* como centinelas. Miraba mi paso sibarítico, y yo el silbido de su *lengua* ... Era una diosa en Bizancio, una diosa que bailaba con las *piernas* abiertas; y yo escribí con polen y miel. Esculpí en el *cerebro* de los hombres el fruto suave y secreto de la mujer con palabras de *cobre*; tatué su imagen en sus ojos... Vivimos en Bizancio, Sabina y yo, hasta que nuestros *corazones* sangraron por la gemas en nuestras *frentes*, los *cuerpos* cansados del peso de los brocados, las *narices* quemadas por el humo de los perfumes (págs. 18-23; *cursiva mía*).

Como en el pasaje citado por Bajtín de la “Antología hipocrática”, que, cómo subraya el autor, tanto influyó a Rabelais (Bajtín 1971, págs. 320-22), el cuerpo humano se convierte en paisaje: adquiere cualidades del “exterior”, lo “humano” en Sabina³ se convierte en objetual, mientras que los objetos adquieren características humanas (“el collar de acero alrededor de su garganta ... El acero del esqueleto de Nueva York ... los brazos de acero de las sillas ablandecidas por su aliento ... Su collar enlazado alrededor del cuello del mundo ... maquinaria gimiente ... el ritmo inhumano de su marcha ...). Sin embargo, en el texto de Nin no se trata simplemente de “la relación y la similitud concretas del hombre y del paisaje actual del medio ambiente” (Bajtín 1971, pág. 321) —montañas, campos, lagos, valles—, sino que detrás, alrededor y dentro de la figura desmembrada de la mujer, la imagen siniestra y fuertemente anti-natural de la metrópolis y el amenazador “gemido” de la “máquina” [groaning (of the) machinery] están al acecho.

Dándole la vuelta al significado que Lacan atribuye al “estadio del espejo”, en la que el niño encuentra una identidad propia y diferente de lo exterior cuando ve su propia imagen reflejada en el espejo, lo que la mujer de Nin descubre al mirar su imagen es la alienación, lo desconocido, la fragmentación y pérdida de coherencia. No hay un ‘sí misma’ [self] que pueda encontrarse, ninguna figura que construir ni reconstruir, sólo una serie de particularidades, de rasgos locales que permanecen como tales y no se convierten en un todo armonioso. Y, constantemente presente, la conciencia clara de la precariedad de cada una de las imágenes:

Cuando me siento frente al espejo, me río de mí. Me cepillo el pelo. Hay dos ojos, dos trenzas largas, dos pies. Los miro como si fueran dados en una

caja, y me pregunto que, si acaso la sacudiera, seguirían siendo YO al salir. No sé cómo estas piezas separadas pueden ser YO. Yo no existo. No soy un cuerpo ... Cuando me sueno la nariz, tengo miedo que se quede en el pañuelo.

Cada imagen parece deshacer la realidad en la proliferación de las figuras disponibles para la significación. Una vez que los puntos de referencia del sentido común son eliminados, la diferencia entre “realidad” y “mentira” parece muy pequeña; “la realidad aparece como una mentira y la mentiras como “realidades”; “la verdad” como tal es imposible:

Imágenes que disuelven el alma dentro al cuerpo. La realidad se había ahogado y las fantasías sofocaban cada hora del día.

Estoy sumergida en las mentiras, y quiero ser absuelta. No puedo decir la verdad ... La verdad trae la muerte y yo prefiero los cuentos de hadas.

Una vez desmanteladas y liquidadas las fronteras (de un cuerpo con su exterioridad o entre cuerpos), el cuerpo no puede ya ser entendido como el lugar del individuo, no puede decirnos la verdad acerca de lo que “realmente” somos. La sexualidad por sí misma no puede ser considerada como el secreto reprimido y celosamente guardado acerca de nosotros mismos, como lo que determina nuestra identidad y nuestra subjetividad. Ambos, el cuerpo y la sexualidad, forman parte de este mundo de “mentiras”, “sueños”, “fantasía” y “leyendas” y es solamente el hecho de contar historias lo que constituye la más íntima verdad acerca de la “realidad”.

El sujeto de Nin (sus sujetos) es (son) femeninos y se desgarran entre sus sentimientos perennemente contradictorios. Éste es el caso de Jeanne, que, enamorada de su hermano, se siente aterrada en el umbral de su abyección: “Tengo a la vez un deseo y un miedo enorme de encontrar a alguien como yo”. Y es este también el caso de la hija de Lot, la mano del padre sobre sus pechos, “el goce del miedo atormentándola”. Ellos habitan en la casa del incesto “donde solo nos amamos a nosotros mismos en el otro” y este “otro” no es ni objetivado ni exteriorizado: es la conciencia, siempre presente, de condiciones de narración, temporal y culturalmente específicas.

Por lo tanto la escritura de Anaïs Nin parece querer enfrentar y problematizar la noción de una Historia del Sujeto a través de sus abyecciones y su miedo, desde la oscuridad a la luz y desde la luz a la oscuridad. Después de haber pasado por y presenciado una serie de transformaciones, “transmutaciones” y mutilaciones, un cuerpo femenino, al final del relato, “baila el baile de una mujer sin brazos”. Ella “baila como si estuviera sorda y no pudiera seguir el ritmo de la música... baila sus miedos”. Perdió sus brazos “por querer abrazar y sostener ... el mundo entero, [por querer] rodear, abarcar”. Creo que inscribiendo el estado incompleto de la mujer, su herida, en una escritura nacida de la abyección misma, de la pérdida



de sentido vivida como herida, Anaïs Nin, no intentaba afirmar la castración de la Mujer para proponer un sujeto femenino diferente, aunque todavía entero. Creo, por el contrario, que, en ello podemos leer el rechazo de toda clase de visiones totalitarias y autosuficientes del sujeto y de su mundo u el intento de representar “la Crisis de la Palabra” (Kristeva), del Significado, del Logos y de la Ley, y representarla en un cuerpo nuevamente abierto al mundo, a la “palabra ajena” (Voloshinov 1993), al otro.

El texto parece describir una especie de carnaval post-moderno que, deshaciendo el cuerpo burgués del “nuevo canon”, supuestamente autosuficiente, (“Me pregunto cómo estas piezas separadas puedan ser yo. Yo no existo. *No soy un cuerpo*”, *cursiva mía*), mezclan lo humano y lo no humano, la “mujer” y la máquina, la carne y el “acero”, objeto, sujeto y tecnología. El texto parece apuntar en la dirección de una “política sexual” diferente, una política que intenta el ambicioso proyecto de una redistribución de placeres, saberes y poder. Parece indicar que puede encontrarse placer y asumir poder en el continuo cruzar de fronteras y que asumiendo responsabilidades acerca de su construcción, todavía podemos fomentar y abrigar la utopía de un mundo sin géneros, un mundo en el que el género sexual ya no sea una forma de dominio.

Rechazando la creencia de que la biología puede ser convertida en una verdad ontológica y vendida como una alternativa política, Nin describe un mundo no habitado por cuerpos femeninos coherentes, consecuentes y completos, ni por *cyborgs*. Las figuras que pueblan el texto son, en efecto, siempre desfiguradas, mezcladas con el mundo; nunca constituyen una totalidad, un sistema cerrado y no pueden, por lo tanto, ser “nuestra ontología” (Haraway); son cuerpos en tanto *works in progress*, que cambian continuamente de un momento al siguiente, desmembrados y sólo parcialmente reconstituidos [re/membered], siempre en conflicto, sea dentro, sea fuera, y constantemente en tensión entre su ser y no-ser. Son cuerpos en «cronotopo» (Bajtín 1989), siempre en proceso de llegar a ser, de ser enunciados, una “corriente” que fluye, un campo de energía abierto siempre cambiante, algo entre el *cyborg* descrito por Donna Haraway y el cuerpo grotesco analizado por Bajtín: son *cuerpos cyborguescos*, que nos recuerdan que “la frontera entre ciencia ficción y realidad social es una ilusión óptica” (Haraway). Son continuamente redefinidos por la tecnología, construidos en relación con la *tejné* y la ley, pero al mismo tiempo que las utilizan, son utilizadas por ellas, las poseen y son poseídas por ellas, en diálogo constante con la “maquinaria girante”, el autómatas que acuerda al “sujeto [que está] en peligro constante” (Kristeva, 18) y con el que al mismo tiempo constituyen una multiplicidad de “terminales” ambivalentes, una articulación de diferencias (de género, raza, clase, preferencia sexual, religión, edad...).

El cuerpo *cyborguesco* que este texto literario dibuja apunta, por medio de una serie de catástrofes y catarsis que lo inscriben y describen, el hecho de que aquello que podemos oír desde el “embelesador sonido” de la quena, es que tanto nuestra alienación

y estado incompleto, como nuestra falta de sentido, no residen “ni en el otro, ni en el otro sexo” (Kristeva), sino en el lenguaje y en el discurso, donde son continuamente rearticuladas y reproducidas. Es decir, su naturaleza es política, determinada por una multiplicidad de factores, expuesta a una multiplicidad de relaciones. No necesitamos un sujeto con una sola cara, sino un sujeto multifacético —un sujeto *cyborguesco*— uno que crezca y prospere en la heteroglosia, la heterogeneidad y la discontinuidad y que esté hecho de tierra y de agua, de carne y acero, y goza de la polivalencia de los “circuitos”. Rechaza identificaciones “naturales” porque no quiere perpetuar la dominación, no necesita resistir o trabajar en contra, sino que actúa como un propulsor de consciencias e históricamente determinadas alianzas y contiendas políticas.

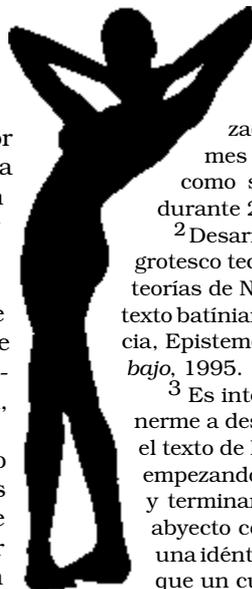
Esto es —y en ello radica mi propuesta— el sujeto múltiple, político y teórico de la post-modernidad, y del feminismo en tanto teoría crítica del/en el proyecto post-moderno, un sujeto que, en su socavamiento de la “política de identidad” de la modernidad, expone lo que Judith Butler llama “la cesura entre lo fantasmático y lo real” (Butler 1990, 148) y mediante el cual “lo real se reconoce en tanto fantasmático”, es decir, ideológico, siempre tendencioso, producto de lo histórico-social. Y si esto quiere decir, finalmente, que desconstruir la identidad no quiere decir desconstruir la política, sino, al contrario, quiere decir “establecer en tanto políticos los términos mismos mediante los cuales se define la identidad” (ib.), es porque este sujeto alude a la posibilidad de sobrevivir a la “informática de la dominación” no gracias a su inocencia sino por su habilidad de “habitar las fronteras, de escribir sin el mito fundador de una integridad originaria” (Haraway 1991, 176). Sólo el proyecto de una constante *politicización de la sexualidad* —no de *sexualización de la política*— sólo el mito de una identidad política, no natural siempre parcial, incompleta, en proceso, impura—una no-identidad, podrán quizá “llevar el miedo en los circuitos de los super-salvadores de la nueva derecha” (Haraway, 181).

Notas

¹ Poster cita como ejemplo, entre otros, el caso de una mujer francesa que pagó el equivalente de 11.000 dólares por la utilización del Minitel durante 500 horas en un mes (de las 720 horas que tiene el mes, es decir, como si hubiera estado conectada al terminal durante 20 días sin interrupción).

² Desarrollo la noción de cuerpo *cyborguesco* como grotesco tecnológico y como enunciado a partir de las teorías de N.V. Voloshinov sobre la significación y del texto batiniano en mi trabajo *The Cyborguesque*, Valencia, Episteme, Colección *Eutopias/Documentos de trabajo*, 1995.

³ Es interesante subrayar, aunque no voy a detenerme a desarrollarlo, el paralelismo que existe entre el texto de Nin e *Histoire de l'oeil* de Georges Bataille, empezando por el nombre de la protagonista (Sabine) y terminando por una muy similar asunción de lo abyecto como paradigma articulador, así como por una idéntica recurrencia a la sensualidad difusa con que un cuerpo se relaciona con otro cuerpo.



Bibliografía

- Bajtín, M. (1971): *La cultura popular en la edad media y Renacimiento*. Barcelona, Barral. Trad. de Julio Forcat y César Conroy.
- Bajtín, M. (1985): *Rabelais and His World*. Bloomington, Indiana University Press. Trad. de Hélène Iswolsky.
- Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus. Trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra.
- Bataille, G. (1970): *Histoire de l'oeil*. Paris, Gallimard, (col. 10/18).
- Butler, J. (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge.
- Haraway, D. (1985): "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's", *Socialist Review*, n° 80 (marzo-abril 1985). Ahora en Donna Haraway (1991), *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, págs. 149-181. Versión castellana como «Manifiesto para cyborgs», Valencia, Episteme, Colección *Eutopías/ Documentos de trabajo*, Vol. 87, 1995.
- Kristeva, J. (1988): *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI, 1988. Versión original como *Pouvoirs de l'horreur*. París, Editions du seuil, 1980.
- Nin, A. (1985) *The House of Incest*. Chicago, The Swallow Press.
- Lacan, J. (1972): "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos*. Trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, págs. 11-18.
- Poster, M. (1991): *The Mode of Information*. Chicago, University of Chicago Press.
- Voloshinov, V. N. (1973): *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge, Harvard University Press. Trad. de Ladislav Matejka y I. R. Titunik.
- Voloshinov, V. N. (1993): *Marxismo y filosofía de lenguaje*. Madrid, Alianza, 1993. Trad. de Tatiana Bubnova.

Colección Archivos

- L. Fletcher: *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*
- B. Frederick: *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del '80*
- C. Iglesia: *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*
- F. Masiello: *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*

Colección Temas contemporáneos

- H. Birgin: *Acción pública y sociedad. Las mujeres en el cambio estructural*
- L. Heller: *Por qué llegan las que llegan*
- D. Maffia y C. Kuschmir: *Capacitación política para mujeres: género y cambio social en la Argentina actual*
- L. Nicholson: *Feminismo / posmodernismo*

Colección Literatura y Crítica

- M. Balboa Echeverría: *Doña Catalina* [teatro]
- M. Balboa Echeverría y E. Gimbernat González: *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*
- D. Bellessi: *Lo propio y lo ajeno* [Reflexiones]
- U. Le Guin y A. Gorodischer. *Escritoras y escritura* [Contiene: "La hija de la pescadora" (Le Guin) y "Señoras" (Gorodischer)]
- I. Monzón: *Báthory. Acercamiento al mito de la Condesa Snagrienta*

Colección Revista

Feminaria Desde julio de 1988 publica teoría feminista de alto nivel producida dentro y fuera del país. Incluye una Sección Bibliográfica y la reproducción del arte de mujeres argentinas. La contratapa está dedicada al humor. Desde su número 7 (agosto de 1991) trae una nueva sección: **Feminaria Literaria** que contiene teoría y crítica sobre la literatura de mujer, además de su poesía y cuentos inéditos en la Argentina.

Distribución:

en la Argentina:

Catálogos SRL

e-mail: catalogos@ciudad.com.ar

fuera del país:

Fernando García Cambeiro

<http://latbook.cambeiro.com.ar/latbook/default.html>



En busca del alma de la Virgen de Hierro*

Diana Helen Maffía**

En 1994, y por azar, me encontré con la puerta de un universo fascinante. Aunque entonces no lo sabía, la puerta era de entrada solamente. Yo llegaba a una reunión con Lea Fletcher, editora de *Feminaria*, en una de esas oficinas temporarias que son los bares de la calle Corrientes. Al mismo tiempo Lea concluía una reunión anterior con Isabel Monzón, de quien acababa de editar su libro *Báthory. Acercamiento al mito de la Condesa Sangrienta* (1). El libro, todo él perversamente fascinante, me abrió como un juego de muñecas rusas un mundo de mujeres que encerraba otros mundos de mujeres. Y fueron también mujeres quienes me condujeron a ellos. Patricia Digilio me alcanzó *La condesa sangrienta* de Pizarnik (2) y Gabriela Ini *La condesa sangrienta* de Penrose (3).

Así pude ir retrocediendo hacia la misma Erzsébet Báthory, vislumbrando sin alcanzarlo este personaje, sabiendo que siempre habría otra muñeca por abrir. La puerta por la que había ingresado en este juego, dije antes, era de entrada solamente; se cierra detrás de mí y me deja a solas con la perversión. La única salida es hacia adentro, y lo que les ofrezco es en todo caso el relato de un viaje de huida intelectual.

Erzsébet Báthory era una condesa húngara nacida en 1560, dueña de un alucinado erotismo y del poder feudal de llevar a cabo sus fantasías más extremas. Desesperada por mantener su juventud, y por consejo de una bruja, se bañaba en la sangre de muchachas jóvenes en rituales perversos y horrorosos que sólo el esteticismo de algunas sensibilidades permitió juzgar bello. Llegó a matar seiscientos cincuenta muchachas. Y habría seguido haciéndolo de no haber comenzado a dañar a las hijas de la nobleza dominante, lo que la condujo a un juicio inevitable. Murió en su castillo de Csejthe, en Transilvania, sin admitir su delito. No porque negara los hechos, que los admitió, sino porque consideraba que disponiendo de la vida de sus víctimas estaba en su derecho, como mujer noble y de alto rango.

Valentine Penrose, una poeta francesa, escribe una biografía muy documentada y bellamente novelada sobre este personaje. Alejandra Pizarnik la lee y, fascinada, escribe sus observaciones en un trabajo

que, dicho sea de paso, había sido omitido en la primera edición de sus *Obras Completas*. Las observaciones de Pizarnik recorren la sala de torturas de la Condesa Sangrienta como un camino de alucinadas transgresiones que conducen a una libertad concebida como locura. Ambos libros sugieren a Isabel Monzón una reflexión sobre la misma Báthory, sobre «las vicisitudes de la formación del psiquismo de una mujer y los avatares de sus padecimientos» (p. 19), de las que surge una cierta compasión por quien fue llamada en su tiempo «La Alimaña de Csejthe», «La Condesa Sangrienta», «La Tigresa», «La Loba».

Mi interés en cambio no se centró exactamente en Erzsébet sino en su relación con el mundo. En ese retrato que describe Penrose de manera minuciosa: «había entre Erzsébet y los objetos algo así como un espacio vacío, como el almohadillado de la celda de un manicomio. Sus ojos lo proclaman en el retrato: intentaba asir y no podía establecer contacto.» (p. 16-7). Y puesta en ese espacio virtual que es para todo filósofo el contacto con los otros, me quedé detenida en un pasaje.

El pasaje se refiere a la «Virgen de Hierro». Un instrumento de tortura de apariencia humana del que dice Monzón: «Este inanimado ser habitaba los suelos del castillo de Csejthe, en donde se hallaba la sala de torturas. Allí estaba, una extraña dama de metal y rubios cabellos, del tamaño y color de una mujer, enjorjada, maquillada y desnuda. Por intermedio de un mecanismo, sus labios sonreían y sus ojos se podían mover. 'La autómatas', como la llama Pizarnik en un largo capítulo que le dedica especialmente, tiene otra particularidad: tocando las piedras preciosas de su collar se accionan sus brazos. Ellos abrazan y aprisionan mientras de los senos, que se abren, salen puñales. Así mataba la dama metálica a las víctimas de Erzsébet» (p. 47).

Permítanme aquí una primera digresión. Debo hacer un esfuerzo muy grande cada vez que deseo decir o escribir «Virgen de Hierro», porque con naturalidad me surge «Dama de Hierro». Este, recordemos, era el apelativo de Margaret Thatcher. Si releemos la descripción, salvo por el hecho de que la Virgen estaba desnuda (lo cual, por otra parte, es algo impropio de una virgen), se le parece bastante. Pero no es la semejanza lo que produce el reemplazo. Una pista me la dio en su última estada en Buenos Aires la historiadora Paola di Cori, cuando hablando de su estudio sobre las mujeres armadas (fascistas, partisanas y guerrilleras), observó que en español el adjetivo (en rigor, un participio verbal) tenía una polisemia interesante: por un lado 'armada' aludía a la posesión de armas, por otra a la cualidad de algo que no tiene unidad e integridad sino que está construido a partir de fragmentos. Si la Thatcher estaba armada en el primer sentido, la Virgen lo estaba (o mejor aún, lo era) en el segundo.

*Una versión de este trabajo fue leído en el IV Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Género en diciembre de 1994 en Buenos Aires.

**Diana Helena Maffía es profesora de filosofía en L Universidad de Buenos Aires. Es integrante del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Y continúa Monzón «La Virgen de Hierro es, evidentemente, un doble de la condesa ya que, como en espejo, la refleja. Manipulada por su dueña, actúa su crueldad, dramatiza lo despiadado de sus acciones. Viendo actuar a 'la autómeta', es posible confundirla con un ser animado, así como Erzsébet parece a veces tan escalofriantemente insensible que hace pensar que no está viva».

Tal vez este es el secreto de la fascinación de la Virgen de Hierro: la fascinación de lo siniestro. Matando a través del cuerpo de la Virgen, Erzsébet logra desdoblarse su cuerpo y su alma, su voluntad y su actuación. La voluntad ligada a su cuerpo ordena; el cuerpo sin voluntad de la Virgen obedece. Sin embargo, si su voluntad no fuera libre sino que estuviera atada a un impulso criminal incontenible, ¿no sería también su mano, apretando la piedra del collar, la mano de una autómeta? La condesa probablemente lo sospecha cuando obliga a su sirvienta a realizar esa tarea. Erzsébet no elegía el inicio del ritual: «Como entra de repente la inquietud, como se propaga el fuego, como se arranca uno las ropas, así se apodera súbitamente de Erzsébet la sed de sangre. Estuviese donde estuviese, se ponía en pie, se volvía aún más pálida que de costumbre y reunía a sus sirvientas para dirigirse a sus lavaderos favoritos, sus sordos refugios» (Penrose, p. 84).

Pero a diferencia del modo en que la voluntad conduce el propio cuerpo, obligar a actuar al cuerpo ajeno requiere que éste carezca de espíritu o bien que un efecto de dominio se apodere de él y lo esclavice. El horror ante el automatismo de la Virgen sólo es comparable al horror ante la docilidad de la sirvienta. Ni la una ni la otra, por motivos bastante diferentes, estaba en condiciones de resistir ese dominio, pero en ambos casos la causa era bien visible: una era un ser inanimado, la otra el sujeto oprimido de un sistema social que hacía de algunos seres humanos, objetos en poder de otros. ¿Y cuál no sería el horror de la condesa viendo a su propia voluntad escapar a su dominio? Esclava de algo invisible y desconocido, el miedo como único sentimiento paraliza su aspecto hasta hacerla parecer inerte.

«La Virgen es una doble de la Condesa», dice Monzón. Y el tema del doble se enlaza aquí con las interpretaciones psicoanalíticas de lo siniestro. Cuando Freud (4) se pregunta por este peculiar efecto que producen ciertas contemplaciones en nuestro espíritu, señala como único análisis antecedente conocido por él a E. Jentsch (5), quien ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se de este sentimiento. Este autor destaca como caso por excelencia de lo siniestro, «la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado».

«Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones», escribe Jentsch, «consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómeta. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el

punto central de la atención». Y cita como un maestro de esta maniobra a E.T.A. Hoffmann.

En uno de los cuentos de Hoffmann, «El hombre de arena» (6), un estudiante llamado Nataniel se enamora de una autómeta construida por un relojero, quien la hace pasar por su hija. Olimpia, la autómeta, es considerada por Nataniel una mujer perfecta (a diferencia de su novia Sara, que teje en silencio mientras él le lee sus versos inflamados de pasiones oscuras, y después quiere hacerlo entrar en razón, lo cual es considerado por él un signo de frialdad y mediocridad).

Los amigos de Nataniel, preocupados por esa atracción, le advierten «Nos ha parecido... no te enfades hermano... nos ha parecido a todos sin vida y sin alma. Su talle es regular, lo mismo que sus ojos, es cierto, y podría pasar por bella si sus ojos le sirvieran de algo. Su andar es extravagantemente rítmico, y cada uno de sus movimientos parece que le fuera impreso por rodajes que se hacen funcionar sucesivamente...». A lo que él contesta amargamente: «Para ustedes, almas prosaicas, puede que Olimpia sea un ser extraño. Una organización semejante no se revela sino al alma de un poeta. ¡Sólo a mí se ha dirigido el fuego de su mirada de amor; sólo en Olimpia he visto reflejada mi alma! No se entrega, como los espíritus superficiales, a conversaciones vulgares». En aquella autómeta, y por raro privilegio, sólo a Nataniel le era dado contemplar la vida. ¿Quién nos dice que Erzsébet no veía reflejada la vida en los ojos de la autómeta y no en los de su víctima?

Cuando Nataniel se sentaba a su lado y leía incansablemente a Olimpia cuanto había escrito, creía haber encontrado al oyente ideal. «La joven no bordaba ni tejía, no miraba por la ventana, no criaba ningún pajarillo, no jugaba con perrito alguno, no tenía gato mimado, no envolvía en los dedos pedazos de papel, no trataba de ahogar un bostezo con una tosesita forzada; en resumen, le miraba durante horas enteras, sin moverse». Lo que produce en el narrador (Hoffmann) la sorprendente descripción sobre la satisfacción del amante: «Se estremecía de felicidad al pensar en las relaciones intelectuales que existían entre él y Olimpia». Modelo de relación intelectual, Olimpia no hablaba, pero ese silencio era para Nataniel como el espejo de Narciso: un lugar de contemplación del propio yo. Por eso reflexiona para sí mismo: «¿Qué son las palabras? ¡Nada más que palabras! [...] ¿Está acaso forzado su corazón a encerrarse en el estrecho círculo de nuestras necesidades, y a imitar nuestros gritos quejumbrosos y miserables para expresar su pensamiento?».

Lo que su corazón tenía que expresar, por cierto, podía hacerlo en el más absoluto silencio: era una autómeta que no interfería el ensueño omnipotente que su amante proyectaba en sus ojos como en una pantalla. Olimpia era la mejor, porque no ofrecía la opacidad del alter ego, al que no se puede dominar con la propia voluntad, y cuya vida espiritual no nos es accesible como si lo es la propia conciencia.

El otro nos presenta a la vista sólo un cuerpo que suponemos animado por un alma inaccesible, un abismo insondable que escapa a nuestro descifra-



miento. Y si esto es todo lo que el otro nos ofrece, ¿cómo saber si no soy el único ser provisto de alma? O para hacerlo menos dramático, ¿cómo reconocer entre los cuerpos que me rodean la diferencia entre un humano y un autómatas? Hoffmann atribuye a los amigos de Nataniel ciertas estrategias: «La historia de la autómatas había echado profundas raíces en sus almas, y en ellas se deslizó una horrorosa desconfianza hacia las figuras humanas. Muchos amantes, para convencerse de que no estaban enamorados de una autómatas, exigieron que sus novias bailaran sin compás y cantaran algo desafinadamente; quisieron que se pusieran a tejer mientras ellos leían, y ante todo exigieron de ellas que les hablasen algunas veces realmente, es decir, que sus palabras expresaran de vez en cuando sentimientos e ideas, lo que hizo romper la mayor parte de las relaciones amorosas».

Volviendo a Freud, son varios los temas que desde su punto de vista evocan un efecto siniestro. Ante todo el tema del «doble» o del «otro yo». Pero no sólo el doble como un otro idéntico a mí misma. También el que participa de mi propio pensamiento, o de cuyo pensamiento participo. O la identificación con otra persona de tal suerte que pierdo el dominio sobre mi propio yo y su yo se coloca en lugar del mío. «Probablemente», sugiere Freud, «haya sido el alma 'inmortal' el primer 'doble' de nuestro cuerpo». En efecto, mientras mi cuerpo se me muestra de modo semejante a como se les muestra a los otros, y aún a como percibo el cuerpo de los otros, el alma tiene esa privacidad y ese otro lado insondable cuya contemplación produce vértigo.

La condesa permanecía horas y horas mirándose al espejo. No era su cuerpo, pues, lo que producía en ella un efecto siniestro. Quizá buscaba en ese cuerpo, como en el de un alter ego, el alma propia que lo manejaba. Quería ver su alma y el espejo no se la devolvía. Su modo de hacerla visible era actuar fuera de ese cuerpo. Poner el alma en el cuerpo de otro y obligarlo de modo omnipotente a hacer su voluntad. Y aquí aparece un segundo motivo de lo siniestro en Freud: «el retorno a determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a la época en que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo».

Pero ese viaje tranquilizador del yo al otro yo dura poco en su eficacia. Porque a la omnipotencia del dominio se opone la impotencia en la determinación del momento en que la necesidad sobrevendrá. Y este es el tercer factor que Freud señala: la repetición de lo semejante, el retorno involuntario a un mismo lugar. «Sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de 'casualidad' ». Este automatismo proviene del inconsciente, es decir, de aquello que nos sujeta de manera invisible e insondable, escapando a nuestra voluntad. «La actividad psíquica inconsciente está dominada por un *automatismo* o *impulso de repetición* (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de

poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, [...] se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior».

Con una frecuencia caótica difícil de descifrar, el impulso vuelve a Erzsébet y desencadena un ritual de horror. Ritual repetido adrede que encubre esa otra repetición elusiva. Contemplando la sangre que se lleva la vida de sus víctimas, se preguntará la condesa dónde reside la vida, dónde reside la libertad interior, dónde reside el alma. Querría ver el alma de sus víctimas para saber qué buscar en el espejo. Pero el alma se le escapa.

Movámonos un poco en el tiempo y el espacio. La condesa nace en Hungría en el año 1560, y muere en 1614. Deseaba no envejecer y quizá no lo hizo, aunque quién sabe si deseaba la muerte. Desde los 10 años su vida transcurrió en el Castillo de Csejthe, en Transilvania. Una zona inquietante, no sólo porque allí tiene su origen otra figura sangrienta (la del conde Drácula), sino por ser un espacio ambiguo, reclamado por Rumania y Hungría, pegado a Eslovaquia.

Cerca de allí, en la ciudad de Praga, tiene su origen otra historia: la del Golem. Se dice que el célebre rabino Loew (erudito en materias bíblicas, talmúdicas y cabalísticas, quien poseía también serios conocimientos científicos) creó en el siglo XVI una criatura que pretendía fuera idéntica a un ser humano, usando la cábala, «por obra del secreto nombre de Dios, pronunciado con sabia lentitud sobre una figura de barro. Ese hijo de una palabra recibió el apodo de Golem, que vale por el polvo, que es la materia de que Adán fue creado» (7). El objeto de la construcción de este autómatas era proteger de las persecuciones a los habitantes del ghetto de Praga. El Golem no dio entera satisfacción a su creador, que no pudo ocupar así el lugar de Dios en ese acto portentoso. La criatura imperfecta y desdichada, indigna del sabio cabalista, sugiere a Borges un bello poema cuyo final también nos abisma en ese desdoblamiento alucinante: «Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga».

Pero antes que en Borges, la criatura habitó una novela onírica, inquietante, del austriaco Gustav Meyrink. La publicó en 1915, en plena guerra mundial, cuando había abandonado la fe cristiana para convertirse al budismo; y según dice Borges en su prólogo «Harta de sonoras noticias militares, Alemania acogió con gratitud sus fabulosas páginas, que le permitían olvidar el presente. Meyrink hizo del golem una figura que aparece cada treinta y tres años en la inaccesible ventana de un cuarto circular que no tiene puertas, en el ghetto de Praga. Esa figura es a la vez el otro yo del narrador y un símbolo incorpóreo de las generaciones de la secular judería». El Golem es entonces el cuerpo cuya intención le viene prestada por el miedo, por la rabia y la impotencia de los hombres.

Siglo XVI y XVII, entonces, con el rabino contemplando al Golem y la condesa contemplando a la Virgen de Hierro. ¿Qué buscaban? Es difícil decirlo, pero no lo



hacían solos. El problema de la especificidad del alma humana ha preocupado desde siempre a los filósofos, y se conoce como «el problema del alma de los brutos», porque sobre todo consiste en separar al ser humano del resto de los animales. Los escolásticos habían elaborado una clasificación propuesta por Aristóteles según la cual hay tres almas correspondientes a tres géneros de seres vivientes: el alma vegetativa (propia de todos los seres vivos), el alma sensitiva (propia de humanos y animales, pero no de las plantas), y el alma intelectual (exclusiva de los humanos). Precisamente esta exclusividad es la que permite definir al hombre como ente que posee alma intelectual, y dividir a los animales en racionales y en brutos (es decir, los que poseen y los que carecen de intelecto). Por mucho que nos parezcamos a los animales, el alma intelectual encierra un privilegio inalienable.

Pero nos interesa especialmente la elaboración de Descartes, para quien los animales son autómatas, es decir, sus movimientos pueden explicarse mediante principios mecánicos. Sólo por una comparación superficial de los movimientos de los animales con los de nuestro cuerpo podríamos pensar que los brutos piensan. Como se supone que nuestro espíritu es el principio de nuestros movimientos, se imagina que los brutos también son movidos similarmente. Pero hay, dice Descartes, dos realidades irreductibles: el pensamiento y la extensión. Así también hay dos distintos principios de nuestros movimientos: el uno, enteramente mecánico y corpóreo, que depende sólo de la fuerza de los «espíritus animales» y de la configuración de las partes corporales (espíritu que podemos llamar 'alma corporal'); el otro, completamente incorpóreo, que es espíritu o alma propiamente dicha y que consiste en una sustancia que piensa.

Para reforzar su tesis de la separación entre sustancia pensante y sustancia extensa, Descartes agrega el hecho de que los animales carecen de lenguaje articulado, pues «la palabra es el único signo y la única marca verdadera de la presencia de pensamiento en el cuerpo». Así, el problema de la diferencia entre el animal y el humano, o entre el autómata y el humano, se resuelve observando la marca privilegiada: el lenguaje.

Descartes instaaura en la modernidad, y por largo tiempo, el problema de la división entre cuerpo y alma, su comunicación y el abismo que las separa. El otro se instala así en uno mismo, como una bifurcación, en el seno de la razón solitaria. Sólo en una segunda etapa será el problema del reconocimiento del otro a partir del *cogito*.

¡Ojalá las respuestas de la filosofía fueran tan tranquilizadoras como intranquilizadoras son sus preguntas! Pero la inquietud no cesa, sino que cambia de rostro. En épocas recientes las investigaciones cibernéticas han vuelto a plantear con gran radicalidad el problema del otro. En nuestro siglo, el escritor también checo (para volver a un espacio que ya nos empieza a resultar familiar) Karel Capek, inventó la palabra 'robot' (que significa 'trabajo'), incorporada ya al lenguaje más cotidiano. Capek, como se señala en un artículo periodístico reciente a raíz de la entrega en Praga de un premio literario con su nombre (6), «no sólo fue famoso por sus novelas y obras de teatro sino

por su lucha en favor de los valores cívicos y éticos que enaltecen la condición humana. (...) El texto está estrechamente ligado con su contexto. Más allá de la palabra robot, Capek comprendía que la producción en serie era parte del proceso de la revolución tecnológica. Esta, a sus aspectos positivos, agrega como efecto no deseado la cosificación del hombre». La amenaza del avance de la técnica, la creación de criaturas articuladas que reemplazan el trabajo humano, pero pronto podrían reemplazar su pensamiento o sus sentimientos, es un abismo que Capek entrevió y hoy nos sobrecoge a todos.

Vemos entonces la marca singular de esta búsqueda de reconciliación con la esencia de la humanidad: el golem y la persecución en el ghetto, la novela de Meyrink y la guerra, Capek y los excesos de la industrialización. Un filósofo también checoslovaco, Jan Patočka, muerto en el año 1974 luego de un interrogatorio policial, busca la diferencia entre el movimiento de los cuerpos y el movimiento existencial, el movimiento de la vida. Una búsqueda de la espiritualidad en una sociedad que se explicaba materialmente y no se lo perdonó.

Decíamos que el desarrollo alucinante de la cibernética ofrece un nuevo rostro para este abismo que separa un cuerpo mecánico y un espíritu que se supone libre o al menos con características diferenciadas. Tiene que ver con el problema de la comunicación, definida como transmisión de información y transferencia de símbolos. Cibernética es precisamente la ciencia que estudia los problemas que plantea el envío, retención, transmisión y traducción de mensajes. Ahora bien, nuevamente aparece el desdoblamiento: estos problemas se estudian en dispositivos capaces de auto-regulación, los cuales pueden ser organismos vivos (especialmente los dotados de un sistema nervioso cerebro-espinal) o estructuras físicas artificiales. ¿Pero se trata de la misma comunicación en ambos casos? ¿Hay en el humano un horizonte propio que lo pone en contacto con el alma del otro de otro modo que a través de una respuesta mecánica?

Una de las cuestiones que han sido debatidas con más frecuencia en relación con la cibernética es si puede establecerse una analogía, comparación o hasta identificación entre los procesos que tienen lugar en los organismos biológicos con un sistema nervioso, y los llamados «servomecanismos». Difícilmente alguien afirmaría hoy que no hay en el pensamiento ninguna base física ni fisiológica, pero no está aceptada tampoco sin problemas una versión mecanicista según la cual el cerebro humano no es otra cosa que un ordenador sólo que más sofisticado. Lo cierto es que los estudios cibernéticos han iluminado los estudios sobre el cerebro humano, y las semejanzas son abrumadoras. Por eso la pregunta sobre si puede pensar una computadora no es una pregunta sin sentido. Es una pregunta repleta de actualidad, que nos enfrenta nuevamente a la búsqueda de una definición de lo específicamente humano.

Quiero volver ahora a Transilvania a buscar aquella imagen que estremeció mi espíritu, la imagen de una mujer contemplando a una autómata que asesina a su víctima antes que ésta paralizada por el miedo

logre descifrar si se trata de un abrazo humano o no. En 1611 se juzga a Erzsébet Báthory cumpliendo una de las reglas de lo siniestro: todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, se ha manifestado. Del juicio obtiene Valentine Penrose elementos para contar su vida. De esa biografía obtiene datos Alejandra Pizarnik. Ambas regalan el espectáculo a la vista de Isabel Monzón quien nos lo ofrece generosamente.

El estremecimiento no es ante una imagen fija, sino ante las profundidades que de ella surgen. Cada una de las mujeres involucradas se apoderan de las anteriores como en un juego de muñecas rusas, y aunque alguna sea la última, se sabe que podría sin embargo haber otra. Y que ellas no se agotan en su imposible apropiación. La autómatas no es simplemente un juego de engranajes, es también la extensión de la voluntad de un cuerpo vivo. El alma de la Condesa no es sólo libre voluntad, es también automatismo ligado a sus mandatos inaudibles. La sirvienta que la obedece, la víctima que sucumbe, y quien paralizada contempla este espectáculo. ¿Dónde habita la libertad? ¿De cuál de estas mujeres (y he aquí mi propio abismo: incluso de mí misma) se diría que es libre, en el prometedor sentido que los humanos hemos dado a esta palabra?

¿Podemos las mujeres apropiarnos a la vez de nuestro cuerpo y nuestro espíritu? ¿Podemos concebirnos en un solo concepto abarcativo? Lo encuentro a la vez urgente y difícil en la enajenación de nuestra obediencia a mandatos tácitos, tanto en lo que hace al diseño de nuestros cuerpos cada vez más disciplinados, como a la dificultad de probar la existencia de nuestra alma con los medios requeridos por la definición tradicional de lo humano. La comunicación entre personas, no limitada al cálculo y la transferencia de información sino en un horizonte humano, no parece ser una prioridad. Y con su ausencia la misma subjetividad se empobrece.

Al preguntarnos por nosotras mismas, ya sea en nuestro imprescindible monólogo interior o en los estudios de la mujer, debemos (¿como nunca?) ir en busca de las almas, apropiarnos desesperadamente de todo lo que sirva, recoger nuestros fragmentos dispersos y armarlos nuevamente. Ya llegará el momento de perfeccionar las herramientas. Todas seremos, si no cambiamos algo, autómatas que ofrecen un cuerpo desnudo peligroso, o víctimas inmóviles sin identificación e indiscernibles, o locas taciturnas contemplando la vida.

Notas

(1) Monzón, I. *Bathory. Acercamiento al mito de la condesa sangrienta*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994.

(2) Pizarnik, A. *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquario, 1971.

(3) Penrose, V. *La condesa sangrienta*, Madrid, Ciruela, 1987 (original 1962).

(4) Freud, S. *Lo siniestro*, Bs.As., López Crespo Ed. 1976.

(5) Jentsch, E. *Zur Psychologie des Unheimlichen* (Sobre la psicología de lo siniestro), *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906. N° 22 y 23 (citado por Freud).

(6) Hoffmann, E.T. *El hombre de la arena*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1976.

(7) Borges, J.L. *Prólogo*, en Gustav Meyrink, *El Golem*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

(8) Isaacson, J. «Del Golem al robot», Buenos Aires, *La Nación*, 15 de noviembre de 1994.

LA TEORÍA CAUTIVA

Marcela Castro y Silvia Jurovietzky

En las postrimerías del siglo XX experimentamos las consecuencias de un acontecimiento inédito en la historia con respecto a las posibilidades de comunicación en la era informática y a ciertas características de la producción teórica. Nunca como en este momento ha sido técnicamente posible acceder por medio de redes a registros actualizados, adquirir rápidamente bibliografía de última generación, estar al corriente de las producciones nacionales y extranjeras, obtener y difundir información, entablar diálogos electrónicos internacionales. Pareciera que todas esas operaciones pueden llevarse a cabo con facilidad y rapidez, y que la tecnología consistiera hoy en una inmensa red computacional de comunicaciones a nuestro servicio y beneficio. A su vez, la permanente generación de nuevas producciones teóricas y su difusión inmediata suele ir acompañada con la idea de que la novedad es sinónimo de calidad o pertinencia y con un imperativo de consumo.

Red informática y proliferaciones mediante, la teoría se presenta hoy como un campo virtualmente inconmensurable pero al alcance de la mano, que seduce y apabulla al mismo tiempo. La teoría cautiva: fascina, subyuga; pero también aprisiona, paraliza. En la oscilación semántica, ella y los sujetos cautivados por ella podemos quedar atrapados, convertirnos en objetos cautivos de las nuevas reglas de la globalización, del mercado y de la academia.

Este nuevo "estado de las cosas", sumado a las características de nuestros intereses, deriva en un requerimiento múltiple. Una urgencia, una pretensión, surge para una producción teórica desde la perspectiva de género: estar al tanto de los últimos aportes de la teoría feminista, ser permeable e incorporar enfoques interdisciplinarios, ser capaz de confrontar en el marco de la propia disciplina y, como si esto fuera poco, generar nuevos espacios, nuevos abordajes, nuevas articulaciones, nuevas modalidades discursivas; cuestionar, reformular. De una u otra manera, las "ficciones" subsidiarias de la aparente disponibilidad tecnológica se vinculan con esos requerimientos, inciden en nuestra producción y, muchas veces, hacen que perdamos de vista algunas características fundamentales de nuestros medios y condiciones de producción.

En la producción teórica, los medios de producción material no tienen una relación directa con la calidad de las obras, aunque sí la tienen con la posibilidad de difusión y el efecto de éstas. Las técnicas de difusión influyen de distintas maneras sobre la producción: no se produce porque no se está al tanto de todo lo difundido; se produce "mal" (calidad relativa) por la

compulsión a difundir, las potencias críticas suelen reducirse en beneficio de una práctica de consumo.

Por otra parte, es necesario recordar que "técnicamente posible" no quiere decir que todas las personas podamos hacer usufructo de esta posibilidad, sino que justamente señala la brecha entre los recursos técnicos y el acceso real a los mismos.

Hay una modalidad que caracteriza nuestra producción y que es compartida por muchas mujeres: hacer de la propia experiencia un objeto de reflexión crítica. Esto no es ninguna novedad y sí es parte de lo que introdujo el feminismo: no sólo valorar la propia experiencia, no sólo tomarla como punto de partida posible, sino también declarar ese origen, incluirlo en las presentaciones teóricas con el mismo status que se les reconoce a otros materiales. Es a partir de nuestra experiencia como investigadoras de las relaciones entre género y literatura que nos proponemos reflexionar sobre algunos elementos que tienen que ver con una experiencia social en proceso que, sin embargo, no suele ser reconocida como social sino considerada como privada, idiosincrática, subjetiva.

Hemos elegido una forma de exposición fragmentaria, desordenada, no jerárquica, en la que cada subtítulo abre una especie de suelto, apunte o nota. Esta modalidad permite saltar de un problema a otro, de un tono a otro y hacer un punteo de ciertas inquietudes, sin la exigencia de ofrecer un producto coherente y cerrado.

Total para qué

La ausencia de un aparato teórico orgánico para abordar el género produce una tensión en nuestra práctica, un conjunto de seducciones y dificultades que terminan generando un reclamo. Ese reclamo adquiere dimensiones abrumadoras, por ejemplo, en palabras Joan Scott:

"*Necesitamos una teoría* que analice la forma de actuar del patriarcado en *todas* sus manifestaciones - ideológicas, institucionales, organizativas, subjetivas - y que sea capaz de explicar no sólo las continuidades sino también el cambio a lo largo del tiempo. (...) *Necesitamos una teoría* que rompa la supremacía conceptual de las viejas tradiciones de la filosofía (occidental)... *Necesitamos una teoría* que nos permita articular formas alternativas de pensamiento sobre el género, sin limitarnos a revertir las viejas jerarquías ni a confirmarlas. *Y necesitamos una teoría* que sea útil y relevante para la práctica política." ("Deconstruir igualdad - versus- diferencia: usos de la teoría postestructuralista para el feminismo", en: *Feminaria* N° 13. Nov. de 1994. -destacado nuestro).

El énfasis puesto en la necesidad tiene su correlato en la concepción de la teoría como soporte y, a la vez, como alimento. Insistir en el requerimiento de *una teoría* que aborde aspectos tan disímiles como los que plantea Scott, no sólo parece una demanda des-

* Marcela Castro y Silvia Jurovietzky son licenciadas y profesora en Letras (UBA), integrantes del Área interdisciplinaria de Estudios de la Mujer, Fac. de Filosofía y Letras (UBA) y forman parte de la comisión directiva de *Feminaria Literaria*

medida sino que además se inscribe en una concepción tradicional en la que la teoría tiene el poder de ordenar la totalidad.

En su acepción general -diccionario Larousse de por medio-, el término "teoría" designa "un conjunto de proposiciones hipotéticas, de leyes o reglas y de modelos que sirven de *sustento* a las reflexiones sobre fenómenos naturales o culturales"; "teoría" es conocimiento especulativo, puramente racional (opuesto a práctica) y capaz de dar la *explicación completa* de un cierto orden de hechos.

¿Es pensable entonces la existencia de una teoría que cubra *todas* nuestras necesidades? ¿Es pensable si respondemos que esa teoría podría ser interdisciplinaria? En tal caso, ¿qué disciplina o disciplinas intervendrían en la elaboración de esa teoría y proveerían los instrumentos teórico-metodológicos necesarios para abordar los problemas de género?

Podría pensarse que algunas disciplinas poseen ya un arsenal de conceptos y métodos que garantizarían un mejor abordaje de estos problemas. Pero si el género es una categoría que se distingue por atravesar muchas y variadas disciplinas, que una o varias de ellas se arrogara el derecho de formular un sistema, que monopolizara una definición sobre el conjunto básico de saberes sobre el género, sería peligrosamente autoritario.

Si abandonáramos la pretensión de una teoría y pensáramos en "teorías", ¿deberíamos mantener la exigencia de abarcar la *totalidad*? ¿Necesitamos realmente una teoría o teorías con esta característica totalizadora? De hecho, desde hace décadas, se produce sin ese "sustento", y se trabaja con una categoría de género que, aunque atravesase distintas disciplinas, no llega a ser definida en forma interdisciplinaria.

Parece entonces que esa insistencia, más que con una *necesidad*, tiene que ver con una forma del "deber ser" propio de las formas patriarcales de construcción del conocimiento. Con este tipo de deslizamientos, suele colarse por la ventana aquello que hemos echado por la puerta principal.

Con los griegos era otra cosa

El lugar del sujeto en la construcción del conocimiento abre otra cuestión capital para los desarrollos teóricos. A pesar de los aportes de distintas teorías contemporáneas, la idea de una teoría objetiva, incontaminada y neutral sigue sobrevolando algunas producciones, algunas posiciones políticas, el imaginario social e, incluso, el académico. La incomodidad y el rechazo que generan algunas presentaciones teóricas muchas veces tienen que ver con la exhibición desembozada de ese sujeto que teoriza y que declara su intervención "sin guardar las formas". Reconocer la incidencia del sujeto sobre la construcción teórica es interpretado como una especie de caída en el infierno de un relativismo en el que todo vale.

Sin pretensiones genealógicas ni historiográficas, quisiéramos detenernos brevemente en otra concepción sobre la teoría: visión, vista, contemplación, especulación, pero también fiesta, espectáculo o asistencia a espectáculos, eran los significados que el término "teoría" tenía para los griegos. Provenían del

verbo "theoréo": mirar, observar con la inteligencia, contemplar como espectador. El "theoro" era el envío del estado al oráculo o a las fiestas. Es decir que, originariamente, la teoría estaba ligada a la actividad material del sujeto.

Podemos leer, en la variación histórica del significado de esos términos, el desplazamiento del sujeto que teoriza (que mira) hasta su desaparición. Los aspectos que tenían que ver con la presencia, con el acto, con lo concreto, son justamente los que quedaron desaparecidos/descartados en la concepción aséptica de la teoría. La teoría sin sujeto se presentará como objetiva, proveedora de sustento, capaz de proporcionar explicaciones globales, de determinar el sentido, y por todo ello, se presentará como garantía de imparcialidad y neutralidad.

En el mismo movimiento, la intervención subjetiva será asociada con parcialidad y limitación y, por lo tanto, será descalificada.

Sin perder de vista que el sujeto de los griegos era "otro sujeto", es decir, que mantenía otra relación con la verdad y con la objetividad, es útil relevar la figura del teoro (su desplazamiento espacial, su presencia corporal, su visión). Porque, en realidad, no existe teoría sin sujeto sino formas de ocultamiento y naturalización, operaciones estilísticas que permiten elidir una presencia (una posición, una ideología). Como tales, pueden ser desarmadas, deconstruidas. Siempre se encontrará detrás, escondido, nunca borrado a ese sujeto.

Generando enredos

El género arrastra problemas de definición, de delimitación de objetos y metodologías, relacionados también con los sujetos que elaboran dichas definiciones, con sus colocaciones disciplinarias e institucionales y con los lugares desde donde se piensa. El género, como objeto de estudio, presenta cuestiones que se dirimen en cada disciplina y entre disciplinas, y es puesto en relación con otros conceptos, como sujeto, representación, cuerpo, política, narración. En este punto es necesario visualizar dos aspectos. Por un lado, el hecho de que al incorporar la categoría de género necesariamente se modifica el sentido de los otros conceptos (no es lo mismo "sujeto" una vez que se ha "descubierto" que se trata de un sujeto con género). Por otro lado, el uso de términos en común por parte de las distintas disciplinas no garantiza el consenso sobre las acepciones (por ejemplo, "representación" no refiere lo mismo en arte y en ciencias políticas). De hecho, los conceptos antes mencionados arrastran significados distintos, son ines- tables, cuentan con una larga historia semántica en algunas áreas del conocimiento y con una apropiación reciente en otras (los términos "narración" o "sujeto" tienen toda una tradición en literatura y en filosofía respectivamente, que contrasta con el uso que de ellos hacen la historia o el psicoanálisis hoy).

Pero más allá de los conceptos con los que se articule, el mismo término "género" exhibe otro enredo: la convivencia de distintos significados, de distintas adjudicaciones sociales de sentido, muchas veces en pugna. Género refiere: mujer - hombre, masculino

- femenino; los significados que convencionalmente se adscriben a hombres y mujeres; el conjunto de mandatos sociales a través de los cuales los individuos nos constituimos como mujeres o como hombres; la serie de actuaciones individuales que cada sujeto lleva a cabo en relación con esa constitución.

Cuando se dice, por ejemplo, que determinado gesto, actitud, política, es propio del género femenino puede significar que es propio de lo que cultural y tradicionalmente se asignó a las mujeres, que se acepta la adjudicación de un lugar menor prescripto por el reparto social. O, por el contrario, se puede referir el carácter contestatario de las prácticas de las mujeres, la resistencia, la subversión; una revaloración de lo que el sistema pretende devaluado, demostrando que dentro de lo femenino existen atributos que sin embargo el reparto sociocultural sólo reconoce al género masculino.

Alguno, cualquiera y todos estos u otros aspectos suelen ser referidos -indistinta, alternativa y ambiguamente- cuando se habla de género. El listado de definiciones/acepciones podría extenderse, y el mismo tipo de operación podría llevarse a cabo con cualquiera de los otros conceptos asociados al género. Pero se trata de puntualizar una característica de nuestras prácticas: la necesidad de hacer "traducciones", aclaraciones, ajustes; de explicitar los movimientos de apropiación, negociación y reformulación que permanentemente reorganizan y desestabilizan nuestros marcos conceptuales.

Zapping bibliográfico

En el principio fue el género..., la fascinación de descubrir la existencia de una categoría que ensanchaba nuestra mirada crítica. Después vino la teoría, las teorías, una vastísima producción que nos permitió articular nuestro deseo con un objeto de estudio, nuestro trabajo académico con un objetivo político. Una vastísima producción para leer, asimilar, decantar, apropiarse, descartar, traducir, criticar, reformular. Una vastísima producción para ir de adelante hacia atrás, y volver, y viceversa: del posfeminismo a conocer la primera ola, de la igualdad y de la diferencia, de las teorías del género a la crítica de la cultura. Un menú bibliográfico sumamente variado. En nuestras mesas de trabajo: filosofía, teoría política, psicoanálisis, teoría feminista, historia, semiología, antropología, análisis del discurso, derecho, teoría literaria, estudios culturales. En las mesas de las librerías -con sectores ad hoc, indistintamente llamados "feminismo" o "mujer"- una oferta llamativa, seductora e interminable, con pilas y pilas de libros y demás publicaciones que sospechamos pertinentes, captura nuestra mirada extraviada. ¿Cómo hacer para abarcar ese material, para estar al tanto en cantidad y calidad de "todo" lo que parece fundamental para nuestra posición (nuestras necesidades y deseos) de académicas feministas?

El zapping crea la ilusión de estar al tanto de todos los programas televisivos que se están transmitiendo en un momento dado. Quien "zapea" cambia de canal más o menos compulsivamente, porque no soporta la pausa publicitaria, es decir, el momento en el que no

hay contenido programático; porque supone que en ese barrido aparecerá finalmente "el" programa (de toda la oferta, aquello que se ajuste a su necesidad-deseo-gusto-interés). Pero generalmente, lo que le ocurre a quien zapea es que no puede elegir "un" programa, es decir, fijar los límites de ese rastreo y practicar la selección.

Como televidentes atrapados/atrapadas por la pantalla, nuestra mirada fascinada por el menú bibliográfico se acerca peligrosamente a la mirada prendida/prendada de quienes no pueden ejercer su capacidad selectora frente a la caja boba; y nuestras modalidades de lectura adquieren vertiginosa y riesgadamente cada vez más competencia en las técnicas del zapping.

La academia y el mercado presionan con una múltiple oferta. Nosotras tenemos múltiples demandas. Pero no hay equilibrio, ni dialéctica posible. Oferta y demandas se mueven a distintos niveles, responden a distintos imperativos. El grado de variación y cantidad del menú no satisface nuestros deseos y necesidades; más bien instala una exigencia no fundamentada que se presenta bajo la forma de preguntas fantasmáticas. ¿Cuánto y qué deseamos/necesitamos/tenemos que conocer/leer/saber?

Judith Butler: un caso serio

Una enumeración que no es asociación libre -como podría parecer- sino parte del conocimiento previo que exigen algunos materiales bibliográficos de última generación, como el libro *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler, publicado en 1990.

Beauvoir, Wittig, Irigaray, Foucault, Levy-Strauss, Kristeva, Nietzsche, Heidegger, Hegel, Freud, Lacan. Identidad, sujeto, igualdad, diferencia, esencialismo, construcción, deconstrucción, políticas, sexo, género, deseo, cuerpo, binario, polimorfo, coherencia, multiplicidad, contradicción, psicoanálisis, filosofía, teoría feminista, prácticas feministas, sujeto del feminismo, universales, sustancias, fundamentos, categorías abiertas, posmodernismo, postestructuralismo, origen, original, modelo, copia, parodia, cuerpo, materialidad, discurso, posiciones, representación, construcción cultural del sexo binario, posfeminismo.

Conceptos, concepciones, enciclopedia, más leer en inglés, más los problemas de traducción que presentan algunos términos, más la dificultad propia de una escritura intrincada que lleva a su extremo la modalidad interrogativa, y en la que muchas veces cuesta determinar si la pregunta es retórica o no, si las aserciones corresponden o no a la opinión de la autora. En el esfuerzo que demandaba una lectura compresiva de este libro se nos fue el tiempo, la cabeza, y, a veces, las ganas.

Pero nuevamente aquí, el apabullamiento y la confusión conviven con la seducción: argumentaciones y estrategias de persuasión impecables, saltos sin mediaciones de las abstracciones teóricas a sus implicancias concretas sobre las personas, del vocabulario técnico al registro informal; presencia fuerte de ese "yo" que teoriza y que exhibe su autoridad en un reexamen teórico-conceptual permanente de las cons-

trucciones culturales.

Un efecto casi encantatorio, aunque al mismo tiempo produce incertidumbre y desconfianza. ¿Qué hace de la voz de Butler una voz autorizada? ¿Qué tenemos que hacer nosotras para que nuestra voz -del tercer mundo- sea una voz autorizada?

El género académico

Según la mitología griega, Procasto tenía un lecho de su propia medida en el que obligaba a tenderse a los viajeros. A los que excedían los límites de la cama, les cercenaba las extremidades sobrantes. A los pequeños, los estiraba, laminándolos con la ayuda de un cuchillo, hasta que llegaran a los bordes del lecho. El término griego "procruein", de donde procede el nombre de Procasto, es un término técnico del lenguaje de los herreros: designa el trabajo que se hace con ayuda de un martillo, con el cual se estira, se lamina una chapa de hierro o bronce. El nombre del personaje mitológico es instructivo: refiere la refuncionalización de una técnica y exhibe, en su utilización, su objetivo "político". Procasto era un "igualador", como si se tratara de una tela, cortaba al género humano de acuerdo con una única forma que coincidía con su medida.

Volviendo al pequeño e ilustrado, "género" es una colección de seres que tienen entre sí analogías importantes y constantes. En el transcurso de nuestra formación académica, todas y todos pasamos en mayor o en menor medida por el lecho de Procasto. En algún momento, también tuvimos que producir en serie, repetir exactamente lo que decía cierta autoridad, cortar o estirar nuestra producción para amoldarla al modelo, para acomodarla a la medida de los géneros académicos.

Pero también aprendimos que éstas eran operaciones y que podíamos apropiarnos de ellas y utilizarlas con otras finalidades. No se trata de imponer nuevos moldes ni iluminaciones vanguardistas. Tampoco de experimentación superflua o moda de reciclaje. Pensamos más bien en refuncionalizaciones críticas, en usos ostensiblemente políticos que permitan avanzar en las construcciones disciplinarias e interdisciplinarias, en la confrontación, en la generación de respuestas tentativas a esa urgencia, esa pretensión que -como planteábamos al comienzo de este trabajo- pesa sobre la producción teórica desde la perspectiva de género.

Los estudios de género cortan y estiran, pero también desenrollan, injertan, despliegan. Los resultados no son dibujos idénticos: pintan un estampado interdisciplinario, tienen una textura innovadora, importan otro entramado académico.



DOROLA, Evangelina y Susana MALLOL. "La maternidad por otros medios...". Cuaderno de Trabajo 2. ADEUM, agosto 1995.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia. *Eva Perón. La biografía*. Bs.As., Aguilar, 1995.

DWORKIN, Andrea. "Una esposa golpeada sobrevive". *Aportes para la igualdad*. N° 4. Centro Municipal de la Mujer de Vicente López. Trad. Marcela V. Rodríguez

FENOY, Dolores y Alicia FERREIRA, "Las fragilidades de las mujeres frente al sida". Cuaderno de Trabajo 1. ADEUM, agosto 1995.

GÓMEZ, Patricia Laura. "Trabajo y mujeres jóvenes en la Argentina de los '90". *Aportes para la igualdad*. N° 1. Centro Municipal de la Mujer de Vicente López.

MAFFÍA, Diana Helena. "Mujer, conflicto moral y toma de decisiones". *Aportes para la igualdad*. N° 2. Centro Municipal de la Mujer de Vicente López.

RODRÍGUEZ, Marcela V. "Algunas consideraciones sobre la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer". *Aportes para la igualdad*. N° 3. Centro Municipal de la Mujer de Vicente López.

SCARSI, José Luis. "Tratantes, prostitutas y rufianes en 1870", *Todo es Historia*. N° 342 (ene. 1996): 9-17.

Narrativa

CABALLERO, Teresa. *El cuarto hostil*. Bs.As., Corregidor, 1995.

del CASTILLO, Laura. *Jinete del Sur*. Bs.As., Corregidor, 1995.

MENDIA, Blanca Alicia. *La cotorrita y otros cuentos*. Bs.As., Editorial Plus Ultra, 1995.

NICASTRO, Laura. *Libro de los amores clandestinos*. Bs.As., Grupo Editor Latinoamericano, 1995.

RUIZ, Rosa María. *Sorsalís*. Bs.As., Torres Agüero Editor, 1994.

Poesía

FISHER, Verónica Viola. *hacer sapito*. Bs.As., NUSUD, 1995.

FUTORANSKY, Luisa. *La parca, enfrente*. Bs.As., Libros de Tierra Firme, 1995.

GRUSS, Irene. *Sobre el asma*. Bs.As., s/e, 1995.

PAEZ, Roxana. *Las vegas del porvenir*. biblioteca del erizo, 1995.

PEREZ, Marina. *Zona crepuscular*. Bs. As. Ediciones Botija, 1995.

Boletín, Cuaderno, Revista

Boletín del Centro de Documentación. Taller Permanente de la Mujer. N° 6 (oct. 1995) - N° 8 (dic. 1995).

Desidamos. Año III, N° 2 (ago. 1995). Revista de la Fundación para Estudio e Investigación de la Mujer. N° especial. Adhesión a la IV Conferencia Mundial de la Mujer.

"Mujeres. Igualdad-Diferencia". Dossier especial de *Debate Abierto* Año 3, N° 9 (Mendoza, oct.-nov. 1995).

Mujeres & Compañía.

Prensa Mujer.

Zona Franca. Año III, N° 4 (set. 1995). Centro Rosarino de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, Facultad de Humanidades y Artes-Univ. Nac. de Rosario.

Libros

BALBOA ECHEVERRIA, Miriam. *Doña Catalina*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1996.

Catalina de los Ríos y Lisperguer, figura controversial de la colonia, ha sido tema inagotable de la tradición oral, histórica y literaria de Chile. Llamada popularmente la Quintrala, se le acusó de bruja y asesina en la audiencia de Santiago. Este texto no pretende repetir los hechos históricos sino dar una manifestación física a las imágenes evocadas desde la memoria y la fantasía. Quiere expresar los deseos y quizá las intenciones de un pasado colonial desde un sueño. Quiere escuchar las voces del sueño, como conversan entre sí cuando nadie las oye. La historia personal de la Quintrala nadie la recuerda, ni la olvida, y por eso en las voces del sueño está su voz hablando desde la hondura de su identidad.

de BERTERO, Gloria. *Quien es ella en Santa Fe*. Bs.As., s/e. 1995.

El libro ofrece información biobibliográfica sobre 384 mujeres santafecinas; incluye una foto de cada una, y, muchas veces, comentarios de otras personas sobre ellas y/o su obra y un poema o fragmento de prosa suya.

BONAPARTE, Héctor, Susana CHIAROTTI e Hilda HABICHAYN. *Derechos humanos de las mujeres. Manual para mujeres y varones*. Rosario, Instituto de Género, Derecho y Desarrollo [Juan José Paso 652] y CENUR (Centro para los Nuevos Roles) [Mitre 1117 1° «4»], 1995.

“Este manual pretende ser una herramienta para la educación en los derechos humanos. Se centra en los derechos de las mujeres, porque entendemos que deben realizarse, aún por muchos años, esfuerzos especiales para difundir los mismos y contribuir a su efectiva aplicación. Está pensado para trabajar con varones y mujeres, porque corregir estas injusticias es responsabilidad de toda la sociedad”.

BONDER, Gloria, comp. *Mujer y comunicación. Una alianza posible*. Bs.As., WACC y CEM, 1995.

Los artículos son elaboraciones ulteriores de las ponencias presentadas en la Muestra Multimedia “Mujer y Comunicación: una Alianza Posible” que se realizó en abril de 1994 en Buenos Aires.

BRUNSWIG DE BAMBERG, María. *Allá en la Patagonia*. Bs. As., Vergara, 1995 [J. Vergara/Paseo Colón 221 6°/Bs.As.]

Compone el libro una selección de cartas intercambiadas entre 1923 y 1930 entre Ella Hoffman y su madre, hecha por María Brunswig, la hija mayor, setenta años después. “Ella habla a su madre del mundo nuevo que está descubriendo y se revela como una gran luchadora. Educada para ir a la ópera, aprender francés y tocar el piano, ahora lava ropa en el arroyo, friega, zurce, remienda, come huevos de avestruz e incluso carnea capones”.

Espacios de género. 2 tomos. III Jornadas de Historia de las Mujeres-1994. Rosario, Centro Rosarino de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, Facultad de Humanidades y Artes-U.N.R., 1995. Comisión de publicación: Héctor Bonaparte, Gabriella Dalla Corte, Elvira Scalona, Marcelo Ulloque.

La publicación de las ponencias presentadas en las III Jornadas de Historia de las Mujeres se propone difundir parte de las investigaciones sobre la mujer y el género que se están llevando adelante en Argentina. El encuentro dio la oportunidad de comprobar que las I Jornadas realizadas en Luján en 1990 constituyeron un importante impulso a un tema novedoso y prometedor en el área de las ciencias sociales. Además hizo evidente un desplazamiento del interés de la mujer al género.



HELLER, Lidia. *Por qué llegan las que llegan*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1996.

A pesar de la existencia de mucha bibliografía sobre el tema de mujeres en el mundo del trabajo, poco se ha investigado y escrito sobre las mujeres argentinas y sus realidades.

Por ello el objetivo principal de este libro es acercarnos a un mejor conocimiento de las mujeres destacadas en distintas profesiones en la Argentina, saber quiénes son, cómo piensan, cuáles fueron los pasos que debieron transitar para desarrollar una carrera laboral exitosa, cuáles fueron las principales influencias que recibieron, qué obstáculos debieron enfrentar y en qué tipo de organizaciones desarrollaron sus carreras.

HURTADO, Victoria, Guadalupe SANTA CRUZ y Alejandra VALDES. *Un indecente deseo. Escuela de Formación de Líderes Mujeres. Metodología*. Santiago, Instituto de la Mujer, 1995.

Las autoras se aproximan a responder a las demandas de formación desde una perspectiva educativa-metodológica que buscó abrir caminos para fortalecer el protagonismo de las mujeres desde la diversidad contenida en su mundo social y cultural. La propuesta se centró en las dirigentes mujeres en el campo de las organizaciones sociales, culturales y políticas.

LAUDANO, Claudia N. *Las mujeres en los discursos militares. Un análisis semiótico*. La Plata, Editorial de la univ. Nac. de La Plata, 1995.

La autora analiza la imagen de las mujeres construida por el discurso militar en la última dictadura argentina. Estas significaciones imaginarias instituidas a partir de “la naturaleza femenina” son contrastadas luego con diferentes interpretaciones de mujeres protagonistas de la época.

VALLE, Norma, Bertha HIRIART y Ana María AMADO. *El abc de un periodismo no sexista*. Santiago, Chile, fempress, 1996.

Con la publicación de este texto, fempress renueva su compromiso de contribuir a la eliminación del sexismo en los medios y a la construcción de una comunicación democrática y participativa para todos los sectores de la sociedad.

Libros de humor de las mujeres

ACHER, Gabriela. *La guerra de los sexos está por acabar*. Bs.As., Editorial Planeta, 1993.

BURUNDARENA, Maitena. *Y en este rincón... ¡las mujeres!* Bs.As., Ediciones de la Flor, 1992.

-----. *Mujeres alteradas. Guía para comprender por qué... ¡no!* 1. Bs.As., Editorial Atlántida, 1994.

-----. *Mujeres alteradas. Manual de autoayuda para tomárselo con humor*. 2 “El regreso”. Bs.As. Editorial Atlántida, 1995.

LIVINGSTON, María Luisa. *Tirando las hombreras por el inodoro*. Bs.As. Ediciones de la Urraca, 1995.

PETISUÍ [María Alicia Guzmán]. *Secretos de mujer*, Bs.As., Editorial Planeta, 1995.

RAZNOVICH, Diana. *Cables pelados*. Bs.As., Ediciones Lúdicas, 1987.

SOTO, Moira. *Tribulaciones de un ama de casa*. Editorial Planeta, 1993.

VON REBEUR, Ana. *Chistes feministas*. Bs.As., Ediciones de la Urraca, 1995.

Las negociaciones nuestras de cada día*

Clara Coria**

Abordar las negociaciones nuestras de cada día es poner el énfasis en todas aquellas tratativas que exceden el ámbito exclusivo de lo económico, de lo comercial y de lo político ya que las negociaciones no se realizan exclusivamente en esos ámbitos. Las circunstancias de la vida cotidiana nos ponen en situación de tener que negociar de la mañana a la noche con la familia, con nuestras amistades, con nuestros compañeros sexuales y con nosotras/os mismas/os. Sin embargo, por muchos motivos, que iremos dilucidando, no todas las personas tienen consciencia de ello. Algunas niegan que dichas negociaciones existan, pero lo mismo negocian sin consciencia de que lo están haciendo ... y lo hacen mal. Otras se avergüenzan por asumirlo explícitamente y pierden espontaneidad. Hay también quienes evitan cuidadosamente negociar y se convierten en co-responsables pasivas de lo que va sucediendo a su alrededor. Sin embargo el hecho de negarlas o eludirlas no las hace desaparecer ni les quita presencia. Por el contrario, agrega no pocos obstáculos y perturbaciones personales a las relaciones.

Todas/os sabemos que resulta inevitable abordar permanentes tratativas con las personas más cercanas en nuestros intercambios cotidianos por todo aquello que nos incumbe. Desde cosas tan generales y perentorias como la atención de los hijos, la distribución de las tareas domésticas, la administración del dinero, el usufructo del tiempo libre, la atención de los mayores y enfermos, etc, hasta cosas muy puntuales como el uso del coche familiar, la elección de los esparcimientos o simplemente dirimir quién se ocupa de preparar el desayuno los días feriados o quién toma posesión del lado más disputado de la cama. A esto debemos agregar las no menos complejas tratativas a las que nos vemos también obligadas/os en nuestra vida de relación sexual. Desde la simple pero nada fácil explicitación de los gustos personales al respecto hasta las arduas negociaciones a las que se ven obligadas muchas personas, fundamentalmente mujeres, para intentar un «sexo sin riesgos». No son pocos los varones que se resisten al uso del preservativo con el argumento de «¿no confiás en mi?» ni tampoco son pocas las mujeres que ceden a las exigencias masculinas por temor a ser abandonadas.

¿Qué es negociar?

Si tuviéramos que definir qué es lo que entendemos por negociaciones podríamos decir que las negociaciones no son ni más ni menos que todas aquellas

tratativas con las que intentamos lograr acuerdos cuando se producen divergencias de intereses y disparidad de deseos. Es inevitable que existan divergencias porque si bien los seres humanos somos semejantes en nuestras necesidades profundas también somos totalmente únicos en nuestra modalidad para satisfacer dichas necesidades. El amplio espectro de intereses y deseos diversos genera necesariamente diferendos que reclaman ser resueltos de una u otra manera.

Estos diferendos suelen ser mucho más conflictivos cuando surgen en situaciones donde los afectos ocupan un lugar destacado, lo cual sucede con mayor frecuencia en los ámbitos privados. Es allí donde los afectos se convierten en el eje que da sentido a las relaciones pero también es allí donde se suele aplicar la «lógica de los afectos» de manera indiscriminada generando graves confusiones y «empastes». Con frecuencia se confunde querer bien con ser condescendiente, amor con servidumbre, solidaridad con altruismo. Estas confusiones son a menudo origen de grandes dificultades para llevar a cabo negociaciones en dicho ámbito. Algunos comentarios son evidencias contundentes de dichas dificultades, como por ejemplo algunas personas sostienen que no pueden negociar con familiares y amigos con la misma libertad y eficacia con que consiguen hacerlo en los ámbitos públicos. De igual manera muchas mujeres reconocen que son incapaces de negociar para sí mismas con la misma habilidad con que lo hacen cuando defienden intereses ajenos.

Un punto clave en este tema es que las negociaciones son una consecuencia de que existen diferendos, ya que las coincidencias no plantean ninguna necesidad de negociar. En ese sentido podemos afirmar que las negociaciones denuncian que los diferendos existen y con ello rompen una ilusión (entre otras): la ilusión de semejanza y afinidad total con aquellos a quienes amamos. Esta ilusión que identifica amor con afinidad total es responsable en gran medida de muchas de las dificultades para negociar cuando los afectos circulan entremedio porque a menudo las negociaciones suelen ser interpretadas como «atentados» a la unidad amorosa o como evidencias de desamor a causa de los diferendos. Los diferendos son consecuencia de la vida humana y no desaparecen por decreto. Por ello, a las personas no les queda otra alternativa que intentar resolverlos.

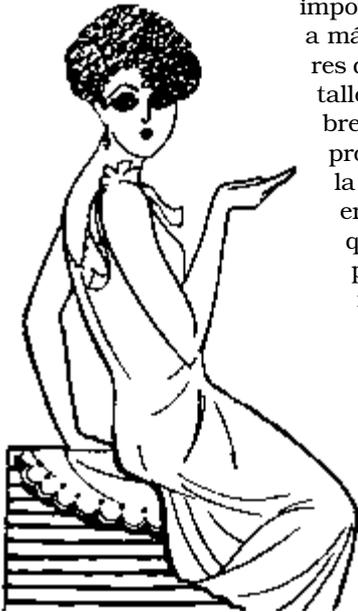
¿Imponer, ceder o negociar?

Resolver los diferendos ha sido una eterna tarea humana nada fácil de realizar. Ante esa necesidad ineludible las personas echan mano -según su estilo y su sensibilidad- a tres alternativas posibles: imponer, ceder o negociar.

El hecho de considerar a la negociación como una alternativa que se agrega a las muy tradicionales de

*Esta es la introducción del libro en preparación, *Las negociaciones nuestras de cada día*, que publicará Editorial Paidós en 1996.

**Clara Coria es



imponer o ceder sorprendió a más de una de las mujeres que participaron en los talleres que coordiné sobre el tema. La sorpresa provenía de descubrir que la negociación no sólo no era una «mala palabra» que connotaba una supuesta actitud «materialista» «fría» y/o «calculadora» sino que además en la triada de actitudes posibles para enfrentar los diferendos, la negociación era la alternativa que ofrecía mayores garantías de respeto humano. Es, intrínsecamente, una alternativa no autoritaria, ya que -por definición- incluye un espacio para que las distintas partes puedan defender sus intereses y necesidades. Sin embargo este descubrimiento no llega a disolver automáticamente los prejuicios personales y mitos sociales que hacen que la negociación sea para muchas mujeres un comportamiento desprestigiado, presentándolo como indigno de quienes se quieren, antifemenino o poco espiritual.

Muchas tienden a creer -equivocadamente- que las negociaciones son mecanismos «naturales» del ámbito público y que por lo tanto su utilización en los ámbitos privados empaña las relaciones personales y afectivas contaminándolas de «materialismo», «especulación», «egoísmo» y otros gérmenes. Circula un ocultamiento tendencioso que pretende hacer creer que la negociación es patrimonio exclusivo del ámbito público y que, por lo tanto, las negociaciones que se llevan a cabo en el ámbito de lo privado tienen un halo de «indecencia».

Todo esto contribuye a que no resulte fácil revertir la mala fama que tiene la palabra negociación. Para algunas personas negociar es «hacer trampas y enredos». Para otros es sinónimo de corrupción debido a prácticas muy actuales y tristemente frecuentes como son, por ejemplo, los «negociados». Esta es una palabra derivada de negociación que hace referencia a los acuerdos venales. No faltan tampoco, aquellas para quienes negociar es lanzarse a una lucha leonina donde se juega la vida. Ante tal variedad de significados que se le atribuyen a la negociación resulta imprescindible destacar que la misma no es necesariamente como la plantean muchas personas -y ciertas corrientes políticas, económicas y filosóficas- una lucha a muerte donde el beneficio del ganador es a expensas de la destrucción del perdedor. Ganar -a mi juicio- no es obtener el máximo de beneficio específico en aquello que se disputa sino que incluye cuidar la relación con quien se negocia y contribuir, de alguna manera, a su preservación, tanto de la persona como de la relación.

imponer o ceder sorprendió a más de una de las mujeres que participaron en los talleres que coordiné sobre el tema. La sorpresa provenía de descubrir que la negociación no sólo no era una «mala palabra» que connotaba una supuesta actitud «materialista» «fría» y/o «calculadora» sino que además en la triada de actitudes posibles para enfrentar los diferendos, la negociación era la alternativa que ofrecía mayores garantías de respeto humano. Es, intrínsecamente, una alternativa no autoritaria, ya que -por definición- incluye un espacio para que las distintas partes puedan defender sus intereses y necesidades. Sin embargo este descubrimiento no llega a disolver automáticamente los prejuicios personales y mitos sociales que hacen que la negociación sea para muchas mujeres un comportamiento desprestigiado, presentándolo como indigno de quienes se quieren, antifemenino o poco espiritual.

¿Es ético negociar?

La afirmación anterior nos conecta directamente con el tema de la ética y de su relación con la negociación. Es importante tener presente que la negociación como alternativa para resolver diferendos no es mala o buena en sí misma. Igual que el dinero o el poder, depende de cómo se la utiliza y con qué objetivos. La negociación adopta signos positivos o negativos según el contexto ético dentro del cual se la pone en práctica. Así por ejemplo, en un contexto de corrupción, las negociaciones son corruptas. En un contexto de competencia extrema, las negociaciones son leoninas. En un contexto de solidaridad, las negociaciones son alternativas que buscan soluciones que contemplen las necesidades de las partes. Es el contexto ético en que se inserta cada negociación el que le confiere los atributos. En otras palabras: el peligro que muchas mujeres atribuyen a la negociación no reside en negociar sino en la ética que se esgrime al hacerlo.

Al respecto resulta muy importante no confundir los recursos con la utilización de los mismos. Muchas de aquellas mujeres que lo hacen suelen terminar renunciando a negociar por temor a caer en una utilización reñida con la ética y la solidaridad. Este error las conduce a autopostergaciones reiteradas que deterioran los vínculos más intensos porque la Solidaridad no consiste en ceder espacios y aspiraciones legítimas sino en repartir equitativamente tanto los inconvenientes como los beneficios.

¿Es menos violento ceder que negociar?

Es frecuente comprobar que muchas mujeres prefieren ceder antes que negociar para mantener lo que ellas llaman la «armonía del hogar». El mantenimiento de esta armonía suele consistir en evitar discusiones, en minimizar el disgusto del cónyuge o simplemente en soportar el cansancio que produce el infructuoso intento de establecer un diálogo con un marido permanentemente esquivo.

Mirado desde este ángulo, el ceder les resulta mucho menos violento. Sin embargo, esa «no-violencia» es sólo aparente porque es resultado de amordazar permanentes desacuerdos. Se les oye decir:

- No le voy a contradecir para que no se enoje.
- Mejor me callo, sino, terminamos peleando.
- Prefiero renunciar a lo que me gustaría con tal de mantener la armonía del hogar.

En estos casos se trata de un ceder aplacatorio por temor a las reacciones o a los castigos de aquel con quien desacuerdan. El ceder aplacatorio es muy distinto al ceder estratégico que es aquel por el cual una persona acepta renunciar a una parte de los propios intereses para hacer posible un acuerdo que finalmente resuelva los diferendos. El ceder aplacatorio es el que abre la puerta a las condescendencias que terminan convirtiéndose en sumisiones.

El ceder aplacatorio es resultado de múltiples violencias invisibles. Esas violencias que por ser tan habituales terminaron naturalizándose y pasan inadvertidas. Todos sabemos -aunque no siempre lo tenemos presente- que la violencia no reside solamente en

la actitud desenmascaradamente hostil, el gesto atemorizante o la palabra mordaz. La violencia ocupa espacios que no siempre son evidentes. Y la más encubierta no es la menos dañina.

Hay infinidad de violencias que aparecen ante nuestros ojos como «invisibles» simplemente porque no estamos acostumbrados a considerarlas como tales. Muchas de ellas se ocultan y escudan detrás de hábitos nunca cuestionados, prescripciones sociales e inercias personales. Algunas de las más frecuentes son: el silencio autoimpuesto, las autopostergaciones y la sacralización de los roles femeninos. Veamos a qué me refiero.

El silencio autoimpuesto es el que resulta de ahogar emociones, disimular actitudes o encubrir pensamientos por temor a provocar disgusto, malestar o incomodidad. Es un silencio que bloquea y desdibuja la presencia de la persona como SUJETO al reducir sus deseos y opiniones a una acomodación condescendiente en calidad de satélite de otro. Lo que «no se puede decir» queda aprisionado en algún espacio virtual y ese aprisionamiento se convierte en espacio de violencia invisible. Y nos preguntamos junto con el poeta: «¿Adónde van las palabras que no se dijeron?» ¿Adónde van los anhelos abortados? los silencios forzados y las renunciadas autoimpuestas? Seguramente van a parar a una cuenta interminable de facturas incobrables que se cubren con la herrumbre del resentimiento.

La autopostergación, sobre todo dentro del grupo familiar, pone en evidencia que existe un reparto poco equitativo de las oportunidades. Suele pasar inadvertida porque se apoya en justificaciones legitimadas por el orden social como es, por ejemplo, decir que «toda autopostergación femenina está justificada cuando es en aras de la felicidad de aquellos a quienes aman». No deja de llamar la atención una concepción tan particular del amor que se basa en la abnegación y falta de reciprocidad. Dicho de otra manera: en un aprovechamiento unilateral. Una mujer comentaba que en la época de su noviazgo una tía de quien luego sería su marido cuestionaba dicha relación sosteniendo que «esta chica era demasiado ambiciosa para ser buena esposa de médico», dando por sentado que su sobrino médico necesitaba una mujer que estuviera a su servicio y dedicando sus mejores energías a consolidar la carrera profesional de él, independientemente de cualquier ambición personal. Esta tía (mujer seguramente tradicional y celosa custodia de los valores conservadores) prefería para su sobrino una mujer capaz de vivir para otro y a través de otro, olvidándose de sí misma y dispuesta a sentirse halagada por estar destinada a desempeñar un rol no protagónico. No son poco frecuentes los casos de mujeres que, convencidas de que su rol de acompañantes es todo un privilegio, dedicaron la vida a sostener y hacer posible la carrera de sus esposos.

La sacralización de los roles femeninos es otra forma de la violencia invisible doméstica. El eufemismo de que la mujer es «la reina del hogar» es una de las bromas más brillantes que inventó la sociedad patriarcal. Sin entrar en detalles, todos sabemos que las reinas de verdad son atendidas, servidas, complacidas, vestidas, alimentadas, homenajeadas, paseadas, protegidas, educadas, etc. etc. etc. mientras que las amas de casa, aspirantes a reinas hogareñas, deben dedicar sus energías -para seguir siendo merecedoras

del pedestal al que aspiran- en atender a otros, servir a otros, complacer a otros, cocinar para otros, vestir a otros, alimentar a otros, limpiar para otros, sostener afectivamente a otros, curar a otros, proteger a otros, educar a otros, etc. etc. etc. Hay que tener mucha imaginación para llegar a creer que ambos reinados son equivalentes. La sacralización de los roles hogareños disfraza de sagrado lo que es simplemente servidumbre. Y aquí nos encontramos con una doble violencia: la de la servidumbre y la del engaño.

Otra de las situaciones cotidianas más frecuentes de violencia invisible es la que plantean los estados de dependencia no «naturales». ¹ Una de las más evidentes y más naturalizadas es la dependencia económica de las mujeres dentro del matrimonio cuando el ingreso de recursos económicos es producido exclusivamente por el varón (*). Recuerdo el comentario de un varón que se consideraba «progresista». En rueda de amigos afirmó con orgullo que aunque era él quien proveía el dinero en su casa, su mujer no era dependiente «porque ella no tenía ningún problema en usar MI dinero como propio». Eso, además de ser un lapsus inconsciente, era la expresión cabal de su concepción de propiedad sobre el dinero y por ende, de la dependencia de su esposa. En esta dependencia está instalado un espacio de violencia invisible sostenido por un marido que ostenta una equidad inexistente y una esposa que probablemente avale las afirmaciones del marido como ciertas. En estas condiciones resulta poco probable que a ella se le ocurra negociar una autonomía de la que supuestamente ya dispone.

A partir del análisis de estas diversas situaciones cotidianas es posible afirmar que el ceder por temor concentra mucha mayor violencia que afrontar negociaciones. El miedo está en la raíz del ceder aplacatorio. Por miedo muchas mujeres ceden espacios, postergan proyectos, hacen concesiones innecesarias, toleran dependencias, silencian opiniones y asumen unilateralmente la responsabilidad de la «armonía familiar». Con todos esos cederes aplacatorios, muchas mujeres se convierten en cómplices no voluntarias de la violencia de un sistema discriminatorio y poco solidario.

Por miedo muchas mujeres «se hacen a un costado» quedándose al margen de sí mismas. Prefieren ceder para no negociar con tal que los otros «no se enojen».

El ceder aplacatorio no es inocuo. En apariencia resulta ser -para quienes así actúan- la mejor alternativa antes que abordar una negociación a la que viven como intrínsecamente violenta. Sin embargo, a medida que

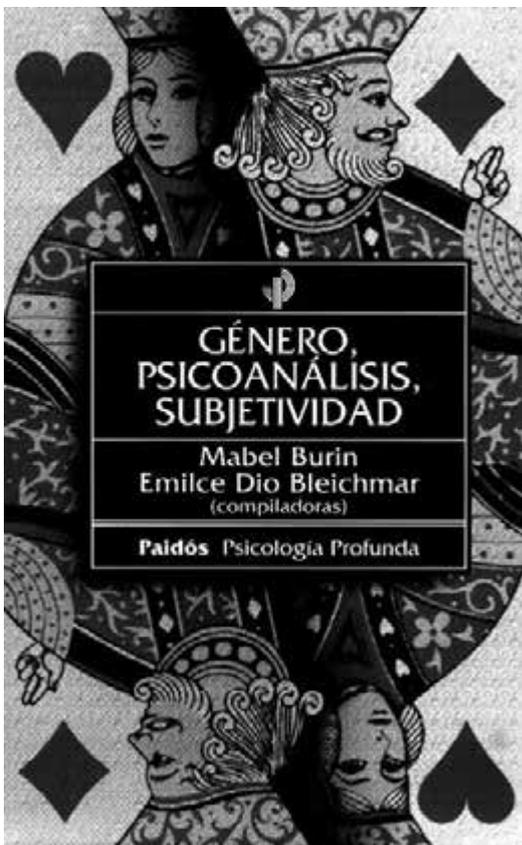


Entrevista a Mabel Burin

Acaba de aparecer en las librerías un libro de particular significado para la Argentina porque es el primer texto de autores/as argentinas que entrecruza hipótesis de psicología con las de género. Se trata de Género, psicoanálisis, subjetividad, de que Mabel Burin y Emilce Dio Bleichmar son las compiladoras.

–¿Cómo nació la idea para este libro, Género, psicoanálisis, subjetividad, de que Ud. y Emilce Dio Bleichmar son las compiladoras?

–Los antecedentes están en un número especial que armé sobre GÉNERO Y PSICOANÁLISIS al pedido de la revista *Actualidad Psicológica*. Cuando vi el interés en el tema, se me ocurrió que lo podía ampliar, dándole cabida a más autores y lectores. Todos los/las autores/-as son argentinos, aunque dos están in Madrid y una está en New York. Es el primer texto de autores/-as argentinas que entrecruza hipótesis de psicología con las de género. Toma una temática muy variada y diversa, desde el trabajo femenino hasta las problemáticas de la violencia conjugal, atravesando otras como las exclusivamente epistemológicas y otras políticas y algunas de clínica psicoanalítica. El libro se plantea como un texto de estudio y de debate.



–Además de este libro, entiendo que desarrolló un seminario interdisciplinario de posgrado.

–El título es Familia, Género, Subjetividad y dura un año; también se puede cursar por módulos. Se dictará en la Universidad Hebrea Argentina Bar Ilan, que viene de Tel Aviv. Aspira a un alto nivel de excelencia. El objetivo del seminario es brindar conocimientos actualizados sobre las problemáticas familiares desde la perspectiva de los Estudios de Género.

–¿A quiénes va dirigido el seminario?

–A graduados/as en ciencias humanas y sociales (medicina, psicología, sociología, antropología, biología, comunicación, educación, derecho, etc.).

–¿Quiénes componen el staff?

–Bueno, yo soy la directora, la Lic. Irene Meler es la coordinadora docente y participarán docentes invitados/-as especialistas muy prestigiosos en el campo académico de nuestro país: Lic. Clara Coria, Lic. Jorge Corsi, Lic. Graciela Di Marco, Lic. Mónica García Frinchaboy, Lic. Eva Giberti, Lic. Inés Hercovich, Dra. Sara Horowitz, Lic. Norberto Inda, Lic. Silvina Ramos, Dra. Cristina Ravazzola, Dra. Martha Rosenberg, lic. Susana Sommer, Dra. Leonor Vain, Lic. Susana Velázquez, Dra. Catalina Wainerman.

–¿Qué temas se van a tratar?

–Los temas y las fechas de los módulos son:

Módulo I	abril	El enfoque de género
Módulo II	mayo	Crisis evolutivas en la familia
Módulo III	junio	Género y crisis accidentadas en la familia
Módulo IV	julio	Familia y cambio social
Módulo V	agosto	La familia y la institución escolar
Módulo VI	set.	Prevención de conflictos familiares
Módulo VII	oct.	Intervenciones en conflictos familiares
Módulo VIII	nov.	Atención de la violencia familiar

Informes e inscripción:

Tte. Gral. Perón 2933

Tel. 863-4061/69

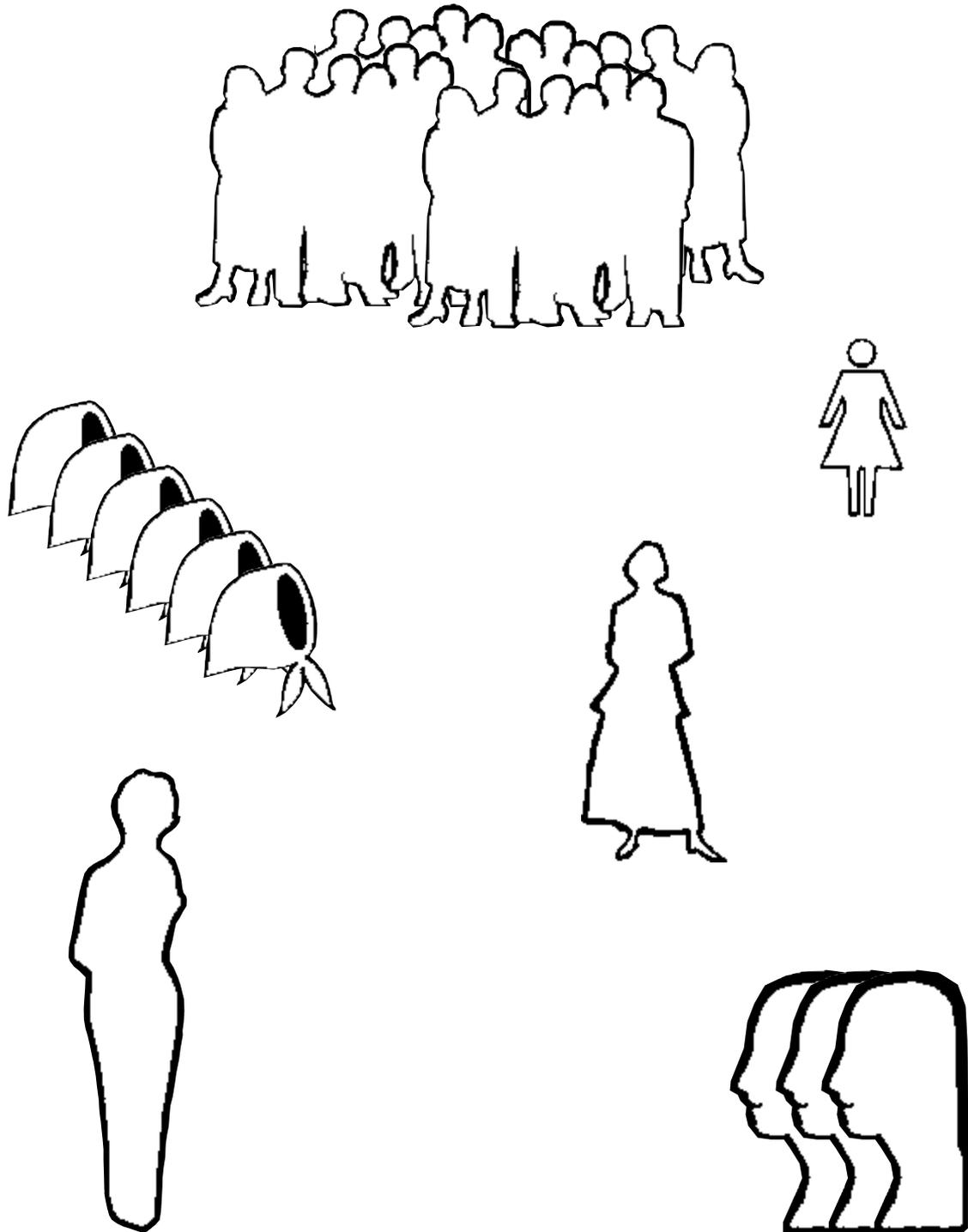
Fax: 863-0440

L.F.

El feminismo ilustrado, universitario, hace años que se ha convencido de la importancia de la subjetividad en el mantenimiento de las condiciones desiguales entre los géneros. Numerosos trabajos investigan directamente en la infancia el surgimiento, la consolidación y las vicisitudes no sólo del sexo sino del género, entendiéndolo a éste como una categoría fundamentalmente psicológica cuyo origen se remonta a la célula familiar, que se establece como una de las coordenadas que estructuran al sujeto humano, constituyendo un sistema complejo y multifactorial que actualmente se denomina sistema sexo-género.

del "Prólogo", de Emilce Dio Bleichmar

Recordamos a las víctimas del golpe militar



1976 - 1996

El N° 17 de *Feminaria* (noviembre de 1996) reflexionará y revisará desde distintas perspectivas y disciplinas las formas de la violencia y de la resistencia.

Feminaria

L I T E R A R I A



SUMARIO

Ensayo

Autobiografías, diarios, correspondencia y memorias de mujeres argentinas. Una bibliografía, <i>Lily Sosa de Newton</i>	2
La intimidad histórica. Apuntes sobre la biografía cultural de Eduarda Mansilla de García, <i>Claudia Torre</i>	5
Cuento: Beatriz Ferro, <i>El viaje</i>	8
Dossier: Alejandra Pizarnik	
La viajera en el desierto, <i>Alicia Genovese</i>	10
La niña extraviada en Pizarnik, <i>Tamara Kamenszain</i>	11
Alejandra Pizarnik como sitio de refugio, <i>Gwen Kirkpatrick</i>	13
“Una imagen que me alude”. Entrevista a las realizadoras de “Vértigos o contemplación de algo que cae”, <i>Marcela Castro y Silvia Jurovietzky</i>	17
Alejandra revisited, <i>Gabriela de Cicco</i>	20
Un recuerdo suntuoso, <i>Diana Bellessi</i>	22
Pavana para una infanta difunta, <i>Olga Orozco</i>	24

Nota sobre las autoras

Diana Bellessi es poeta y ensayista; integra el consejo de dirección de *Feminaria*.
 Gabriela De Cicco cursa la Licenciatura en Letras (U.N. Rosario); es poeta y crítica literaria.
 Beatriz Ferro es escritora, directora de colecciones y diseñadora gráfica.
 Alicia Genovese hizo su Maestría en letras; es poeta y crítica literaria.

Tamara Kamenzain es poeta, ensayista y crítica literaria.
 Gwen Kirkpatrick es doctora en Letras, profesora universitaria (U.C. Berkeley) e investigadora literaria.
 Lily Sosa de Newton es historiadora e investigadora.
 Claudia Torre es Licenciada en Letras, docente universitaria (UBA), investigadora e integrante del AIEM.

Autobiografías, diarios, correspondencia y me- morias de mujeres argentinas. Una bibliografía

Lily Sosa de Newton

Aguilera Ramos, Zulema. *Visto y oído*. Bs. As., Editorial Agon.
 Aldaburu, María Inés, Inés Cano, Hilda Rais, Nené Reynoso. *Diario colectivo*. Bs. As., La Campana, 1982.
 Aldao de Diaz, Elvira. *Mientras ruge el huracán*. Bs. As., Balder Moen Editor, 1922.
 -----. *Veraneos marplatenses. De 1887 a 1923*. Bs. As., Agencia General de Librería y Publicaciones, 1923.
 -----. *París. 1914-1919 (Impresiones)*. Bs. As., Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.
 -----. *Reminiscencias de Aristóbulo del Valle*. Bs. As., Jacobo Peuser, 1928.
 -----. *Recuerdos de antaño*. Bs. As., Jacobo Peuser, 1931.
 Anchorena de Acevedo, Inés. *Costa romántica*. Bs. As., Emecé Editores, 1964. [cuentos autobiográficos; ilustraciones de H. Basaldúa]
 -----. *La mujer errante*, 1964.
 Aostri de Jofré, Dora. *Tacita de porcelana*. Córdoba, Editorial Provincia, 1969 [relatos de infancia]
 Arenaza, Celina de. *Sin memoria*. Bs. As., 1980, Ronaldo Pellegrini, Impresiones, 1980.
 Argüello, María. *Ayer azul*. La Rioja, Talleres de la Imprenta del Estado y Boletín Oficial de la Provincia de La Rioja, enero de 1980.
 Beck-Bernard, Lina. *Le Río Paraná, cinq années de séjour dans la République Argentine*. Suiza, 1864. [Trad.: José Luis Busaniche. *Cinco años en la Confederación Argentina 1857-1862*. Bs. As., El Ateneo, 1935].
 Bernardo, Mane y Sarah Bianchi. *4 manos y 2 manitas*. Bs. As., Ediciones Tu Llave, 1991 [con fotografías].
 Bianchi de Terragni, Adelina. *Viadores*. Santa Fe,

Imprenta Lux, c. 1990 [recuerdos de viaje; con fotos]
 Bielecka, Eleonora. *Retorno a la vida*. Bs. As., e/a, 1955.
 Beker, Ana. *Amazona de las Américas*. Bs. As., Ediciones La Isla, 1957.
 Bonafini, Hebe de. *Historias de vida*. Bs. As., Fraternal/Del Nuevo Extremo, 1985.
 Bressan, Alma. *Tengo un hijo adoptivo*. Bs. As., Editorial Plus Ultra, 1980.
 Buda, Blanca. *Cuerpo I - Zona IV (El infierno de Suárez Mason)*. Bs. As., Editorial Contrapunto, 1988.
 Bullrich, Silvina. *Mis memorias*. Bs. As., Emecé Editores, 1980.
 -----. *Entre mis veinte y treinta años*. Bs. As., Emecé Editores, 1970 [contiene: 6 novelas, 1 ensayo biográfico, 1 ensayo autobiográfico].
 Bunge de Gálvez, Delfina. *Viaje alrededor de mi infancia*. Bs. As., Imprenta López, 1938.
 -----. *Confesiones*.
 Bunge de Uranga, Julia Valentina. *Vida. Epoca maravillosa. 1900-1911*. Bs. As., e/a.
 Burnett Ocampo, Cristina. *Librería de viejo*. Bs. As., Talleres Gráficos Lamadrid, 1973.
 Cáceres, Aurora (Evangalina). *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Madrid-Bs. As., Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (S.A.) Renacimiento, 1929.
 Calcagno, Celia. *Memorias de Almamía*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1980.
 Camaña, Raquel. *El diletantismo sentimental*. Bs. As., La Cultura Argentina, 1918. [capítulos: "Crónicas de tierra adentro", "Notas de viaje"].
 Canto, Estela. *Borges a contraluz*. Bs. As. Espasa Calpe, 1990. [Colección Austral; con fotografías]
 Carelli, Clelia G. de. *Momentos de la vida*. Bs. As., Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1934.
 Cartosio, Emma de. *Allá tiempo y hace lejos*. Bs. As., Corregidor, 1991.
 Centrone, María Antonieta. *Momentos*. Bs. As., 1930.
 Clavería, Betty. *Crónicas de Lázaro*. Bs. As., Editorial Plus Ultra, 1990.
 Colt de Hume, Blanca. *Recuerdos de la campaña feminista de antaño*. Bs. As., 1963 [folleto].
 Correa Viale, María Cristina. *La cima del médano*. Bs. As., Corregidor, 1983 [con fotos].
 -----. *Cualquier tiempo pasado... (¿fue mejor?)* Bs. As., e/a, 1987.
 Chaparro Aguirre de Cuelle, Margarita. "El Paraíso", *al Oeste de Formosa (La vida de una familia pampeana)*. Santa Rosa, La Pampa, Ed. Elsa Chapa-

- rro Aguirre de Cuelle, 1990 [dibujos de la autora].
- Crocce, Leda. *El resplandor sobre el río*. Bs. As., e/a, 1990.
- Dror Alacid, Rosa. *Cartas a Enrique*. Bs. As. Editorial Sudamericana, 1974.
- Duarte, Erminda. *Mi hermana Evita*. Bs. As., Ed. Centro de Estudios Eva Perón, 1972.
- Efrón, Paloma (Blackie). *Memorias y recuerdos* (recogidos por Ricardo Horvath). Bs. As., Todo es Historia, 1979.
- Elflein, Ada María. *Por campos históricos (Impresiones de viaje)*. Bs. As., Talleres Gráficos L. J. Rosso, 1926. [1° vol. de las Obras Completas de A.M.E. Publicación de la Asociación Nacional "Ada María Elflein"].
- Ellrichshausen, Ruth von. *"El Casco" y yo*. Bs. As., Emecé Editores, 1990.
- Fariás, Silvia. *El color de los viajes*. Bs. As., Ediciones Vegamián, 1972.
- Faura Varela, Emma. *Aventura en la Patagonia*. Bs. As., Siglo Veinte, 1970. [novela autobiográfica].
- Fol, Silvia. *Un poco de juventud*. Bs. As., Librería y Editorial "La Facultad", 1941.
- Fuselli, Angélica. *Lo insólito y su trama. En los misterios de la gracia. Autobiografía*. Bs. As., Editorial Plus Ultra, 1975.
- Garrido de la Peña, Carlota. *Mis recuerdos*. Rosario, La Cervantina, 1935.
- Garrigós de Von Der Heyde, Zelmira. *Memorias de mi lejana infancia (El barrio de la Merced en 1880)*. Bs. As., San Pedro S.A. Rural, 1964. [con fotos]. Gatica de Montiveros, María Delia. *A la sombra del naranjal*. Luján de San Luis, Imprenta Oficial, 1976.
- *Tres lustros en San Francisco del Monte de Oro. Remembranzas de un pueblo sanluiseño*. Mendoza, Editorial "Martín Fierro", 1990.
- Giacosa, Ana María. *Viaje alrededor de mí misma*. Editorial del Mar Dulce, 1982.
- Gondra, Teresa. *Desde la séptima tiniebla. Memorias de una alcohólica*. Bs. As., Macondo Ediciones, 1979.
- González, Amalia F. *Lágrimas doradas*. San Salvador de Jujuy, Talleres Gráficos "Gutenberg", 1984.
- Gorini, Ulises y Oscar Castelnuovo. *Hilda Nava de Cuesta. Lili, presa política. Reportaje desde la cárcel*. Bs. As., Editorial Antarca, 1986.
- Gorriti, Juana Manuela. *El mundo de los recuerdos*. Bs. As., Félix Lajouane, 1886.
- *La tierra natal*. Bs. As., Félix Lajouane, 1889 [novela autobiográfica].
- *Lo íntimo*. Bs. As., Ramón Espasa Editor, 1892.
- Grande, Eugenia de. *Mi idilio con Emilio*. Bs. As., Talleres Gráficos Filhol, 1974.
- Houston Luiggi, Alice. *Sesenta y cinco valientes. Sarmiento y las maestras norteamericanas*. Prólogo de Alberto Palcos. Intro. de J. Fred Rippy. Bs. As., Editorial Agora, 1959. [Trad.: Raquel Ottolenghi].
- Howard, Jennie. *En otros años y climas distantes*. Ed. Raigal, 1951.
- Ibarguren, Carlos. *Manuelita Rosas*. Bs. As., Carlos y Roberto Nalé Editores, 1953. La segunda parte del libro se conforma del "Epistolario de Manuelita Rosas", pp. 71-157.
- Irurzun, Blanca. *Datos para la historia del pueblo que nombro y amo*. Bs. As., Servicio Editorial Periodístico Argentino, 1972.
- Ivanissevich de D'Angelo Rodríguez, Magda. *La ciudad de mi infancia*. Bs. As., Librería Huemul, 1970.
- Jacobi, Haydée Natalia. *Mi vida*. Santa Fe, Ediciones Colmegna, 1979.
- Jurado, Alicia. *Descubrimiento del mundo. Memorias (1922-1952) I*. Bs. As., Emecé Editores, 1989.
- *El mundo de la palabra. Memorias (1952-1972) II*. Bs. As., Emecé Editores, 1990.
- *Las despedidas. memorias (1972-1992) III*. Bs. As., Emecé Editores, 1992.
- Kurlat de Korin, Itta y Cristina Minutolo. *La revolución del Sur (1839)*. Municipalidad de Chascomús, 1965. [con las memorias de Carmen Machado de Deheza].
- Lafontaine, E. Antonieta. *Mientras tengamos sol*. Bs. As., Ediciones Marymar, 1983.
- Láinez de Mujica Fariás, Lucía. *Recordando...* Bs. As., Talleres S.A. Casa J. Peuser, 1928.
- Lamarque, Libertad. *Autobiografía*. Bs. As., Javier Vergara Editor, 1986.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*. Bs. As. Losada, 1957.
- *Palabras con Norah Lange*. Reportaje y antología: Beatriz de Nobile. Bs. As., Carlos Pérez Editor, 1968.
- Latina, Faby. *Juvenilia femenina y juicios de otra edad*. Bs. As., Librería "La Facultad", 1924.
- León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Bs. As. Losada, 1970. [la autora española recuerda sus años en Buenos Aires].
- Liberal de Martínez de Hoz, Dulce. *Recuerdos* Bs. As., Impresora Gaglianone, 1980. Prólogo de M. Mujica Láinez. [escrito con la colaboración de su primo Roberto de Castro Brandao. Diseño gráfico del taller de Aldo Sessa].
- Liddle, Magdalen. *Una chica de antes*. Bs. As., Botella al Mar, 1977.
- Machiavello, Diana. *Terrazajaula* Bs. As., Ediciones Sunda, 1967.
- Mansilla de García, Eduarda. *Recuerdos de viaje*. Bs. As., Imprenta de Juan A. Alsina, 1882.
- Marazzi de Rouillon, Josefina. *Confín de viento y sal* Bs. As., Ediciones Fita, 1967 [cuentos autobiográficos].
- Marga, Iris. *El teatro, mi verdad*. Bs. As., Editorial Tres Tiempos, 1983.
- Marshall, Niní. *Mis memorias*. Recopiladas y escritas por Salvador D'Anna. Prólogo de Claudio España. Bs. As., Ed. Moreno, 1985.
- Massoni, Elda. *Señorita Magdalena*. Rafaela, Santa Fe, Buffelli Actis, Editora, 1988 [recuerdos de la maestra Magdalena Bruno].
- *Experiencias de una docente americana: Aurora Borda Fredes*. Santa Fe, Imprenta Lux, 1993.
- Mayer de Rojas, Malvina E. *Cuéntame, abuelita*. San Miguel de Tucumán, Narraciones Argentinas, 1989.
- Mercader, Martha. *Para ser una mujer*. Bs. As., Planeta, 1992.
- Merello, Tita. *La calle y yo*. Bs. As., Kier, 1972.
- Molina y Vedia de Bastianini, Delfina. *A retrotiempo*. Bs. As., Peluffo, 1942.
- Montenegro, Lycha. *Milagro de amor*. Bs. As. Editorial Plus Ultra, 1991.
- Núñez, Zulma. *Mientras viva*. Bs. As. Ediciones Cristal, 1978.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía*. Bs. As., Editorial Sur

- [Tomo I, 1979; Tomo II, 1980; Tomo III, 1981; Tomo IV, 1982; Tomo V, 1983; Tomo VI, 1984].
- , *Correspondencia*. Bs. As., Sur (julio-diciembre 1980, tomo 347) [correspondencia recibida y enviada]
- , *Testimonios*. 1ª serie: Madrid, Revista de Occidente, 1935; 2ª serie: Bs. As., Sur, 1941; 3ª serie: Bs. As., Editorial Sudamericana, 1950; 4ª serie (*Soleidad sonora*): Bs. As., Editorial Sudamericana, 1950; 5ª serie: Bs. As., Sur, 1957; 6ª serie: Bs. As., Sur, 1962; 7ª serie: Bs. As., Sur, 1967; 8ª serie: Bs. As., Sur, 1971; 9ª serie: Bs. As., Sur, 1975; 10ª serie: Bs. As., Sur, 1977.
- Oliveira César de García Arias, Lucrecia. *Mi cierto París... 1924-1944. La guerra*. Bs. As., Hachette, 1986.
- Oliver, María Rosa. *Mundo, mi casa*. Bs. As., Falbo Librero Editor, 1965.
- , *La vida cotidiana*. Bs. As. Editorial Sudamericana, 1969.
- , *Mí fese el hombre*. Bs. As., Carlos Lohlé, 1981.
- Oliver de Piccoli, Martha. *Mi ciudad pueblo*. Santa Fe, Edición Tupambaé, 1983.
- Onrubia, Felisa. *Mi álbum*. Bs. As., Talleres Gráficos L. J. Rosso, 1940.
- Orguelt, Margarita. *Regreso a mi isla dorada*. Prólogo: Roberto F. Giusti, Bs. As. Talleres Gráficos Bartolomé U. Chiesino, 1962.
- Ortiz, Mecha. *Mecha Ortiz*. Recopilado por Salvador D'Anna y Elena B. de D'Anna. Bs. As., Ed. Moreno, 1982.
- Oyhanarte, Marta. *Tu ausencia, tu presencia*. Bs. As., Editorial Contexto, 1987.
- Padrón, Otilia Amelia. *Un cuarto con alas*. Bs. As., Editorial Claretiana, 1989.
- Palacio de Libarona, Agustina. *Infatunios de la matrona santiagueña doña Agustina Palacio de Libarona. La heroína del Bracho*. Bs. As., Asociación de Damas Patricias Santiagueñas, 1925. [Referidas por ella a Benjamín Poucel y publicadas en *La vuelta al mundo*, París, 1863].
- Parral de Velasco Ibarra, Corina [Alma Helios] *Banda presidencial*. Bs. As., e/a, 1963.
- Peers de Perkins, Carmen. *Eramos jóvenes el siglo y yo*. Bs. As., Ed. Jorge Alvarez, 1969. [con fotos].
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Bs. As. Jacobo Peuser, 1951.
- Pierri, Gloria. *Una historia de a dos*. Bs. As., Del Castillo Ediciones, 1991.
- Piossek Prebisch, Teresa. *Retablo tucumano*. San Isidro, Bs. As., e/a, 1980.



- Podestá, María Esther. *Desde ya y sin interrupciones*. Bs. As., Corregidor, 1985.
- Poletti, Syria. *...y llegarán Buenos Aires*. Bs. As., Editorial Vinciguerra, 1989 [capítulo: "Autobiografía"].
- Ponce Aguirre, María Elvira. *Florencio Molina Campos en mi vida*. Moreno, Bs. As., Industria Gráfica Marvárez, 1989.
- Pujato Crespo de Camelino Vedoya, Mercedes. *Mis memorias*. Rivera, Ivonne de. *Doña Nadie. Doméstica crónica de una época*. Bs. As., Editorial Plus Ultra, 1972.
- Rosbaco de Marechal, Elbia. *Mi vida con Leopoldo Marechal*. Bs. As., Paidós, 1973.
- Rossi de Torres, Lía Esther. *Cartas de la abuela*. Bs. As., Talleres Gráficos Ferrari, 1989.
- Rouco Buena, Juana. *Historia de un ideal vivido por una mujer*. Ed. Reconstruir, 1964.
- Rovi, María. *Villa Miseria... también es Buenos Aires*. Bs. As., Francisco A. Colombo, 1976.
- Sánchez de Thompson, Mariquita. *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*. Prólogo y notas por Liniers de Estrada. Bs. As. Ene Editorial, 1953. [fragmentos de este texto se encuentran en: "Memorias. Recuerdo del Buenos Aires virreinal" en *Mariquita Sánchez y su tiempo*, de Jorge A. Zavalía Lagos, Bs. As., Editorial Plus Ultra, 1986, pp. 29-47.]
- , *Cartas de Mariquita Sánchez*. Compilación y prólogo de Clara Vilaseca. Bs. As., Ediciones Peuser, 1952.
- Sánchez Sorondo, Eloísa y Fermín Arenas Luque. *Sus escritos. Viaje a Rusia*. Bs. As. Casa Pardo, 1977. [con fotos].
- Singerman, Berta. *Mis dos vidas*. Bs. As. Editorial Tres Tiempos, 1983.
- Tania [Ana Luciano Divis]. *Discepolín y yo*. Bs. As., Ed. La Bastilla, 1973.
- Valenzuela, María Victoria. *Tres tiempos y la esperanza*. Bs. As., Editorial Alborada, 1962.
- Velaz Palacios, Matilde. *Memorias de... El libro que no debe faltarle a ninguna mujer*. Bs. As., Imprenta Amorrortu, 1933.
- Villarino, María de. *Luz de memoria*. Bs. As., Losada, 1978.
- Walsh, María Elena. *Novios de antaño*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1990. [autobiografía novelada].
- Wallmann, Margarita. *Balcones del cielo*. Bs. As. Emecé Editores, 1978.
- Wöhler de Gainza, Platina. *Confesiones de una hija del siglo*. Bs. As., Enrique S. Rueda Editor, 1984.

La intimidad histórica. Apuntes sobre la biografía cultural de Eduarda Mansilla de García*

Claudia Torre

La faceta pública de la biografía de Eduarda Mansilla se inicia con una escena muy particular. En la Buenos Aires rosista de 1847, Juan Manuel de Rosas se entrevista con el conde Walewski, enviado de la Corona, con motivo del bloqueo anglo-francés. Debido a la diferencia de idiomas se hace necesaria la presencia de un traductor. Es el Gobernador Rosas quien decide que su sobrina puede hacerlo. Lo que todavía resulta más llamativo es que su sobrina: Eduarda Mansilla tenía entonces 9 años.

El modelo de la desfalleciente heroína romántica, atravesada por la melancolía, escribiendo denodados poemas líricos y recogida en el ámbito de su hogar se quiebra inmediatamente. La escena inaugural de la biografía de Eduarda Mansilla así lo muestra. Sin embargo no deja de responder a un modelo romántico y decimonónico, pero que ciertamente propone una revisión de la representación más tradicional que el imaginario colectivo ha construido respecto de la actuación histórica de las mujeres del siglo pasado.

Uno de los prologuistas de sus novelas, Rafael Pombo(1), comenta al respecto:

Cuando el conde Walewski fue enviado por Luis Felipe a Buenos Aires, ella con más inteligencia que años servía de intérprete entre el presidente y el embajador. Espectáculo curioso y temible recurso diplomático: la voz de semejante criatura sirviendo de conductor a un orgullo patrio sin límites y a una voluntad de hierro: la sonrisa de una niña fulminando el rayo. (7)

Esta escena inaugura una serie biográfica: la de una escritora del s. XIX. Pero al mismo tiempo se convierte casi inevitablemente en un fragmento de historia argentina. Episodio en el que los parámetros entre lo público y lo privado, entre la intimidad y la política quedan velados, se entrecruzan, se vuelven híbridos. Es la sobrina del Gobernador quien hace de intérprete frente a la diplomacia francesa, es la propia casa de Rosas, espacio de complejismos asuntos de estado. Una voz infantil y femenina acompaña a quien en ese momento representa el sumo poder.

La construcción de una mentira

Si pensáramos esta escena desde las fuentes históricas, que son material riquísimo para referir las tratativas diplomáticas, en el marco del bloqueo anglo-francés y la Vuelta de Obligado, tendríamos, a saber: el retrato que Alfred de Brossard -acompañante del conde Walewski en la misión de 1847- hiciera de Rosas, las comunicaciones de Lord Howden a Lord Palmerston, las notas confidenciales del conde Walewski al ministro Guizot, y el folleto que el comerciante y viajero inglés William Mac Cannn escribiera para informar al gobierno de Inglaterra sobre los asuntos del Plata.

Algo en común reúne estas múltiples fuentes: ninguna de ellas registra la presencia de una niña traductora acompañante de Rosas. Es curioso que tampoco ninguna de ellas haga alusión a la concreta escena de la traducción. Escena por tanto eludida. No sabemos por estas fuentes, en qué idioma se produjeron las conversaciones en Santos Lugares y Palermo, no se registra la presencia de traductores, no se hace alusión al inglés de Rosas o al español de los comisionados enviados.

No deja de ser inquietante que en aquello que refieren estas fuentes -a saber: circunstancias de la práctica diplomática decimonónica- se eluda una importante información histórica: ¿De qué modo se produjo la traducción o cómo se resolvió el problema de la diversidad lingüística?

Hayden White, refiriéndose a la constitución del discurso de la historia señala que «cada narrativa por aparentemente «completa» que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron afuera...» (White, p. 25, 1992). Desde esta reflexión es evidente que lo que en estos relatos históricos queda afuera se torna casi indescifrable: no sabemos como se produjo ese intercambio lingüístico. Pero sobre todo, el eco oscuro del silencio histórico cubre también la presencia de Eduarda Mansilla en estos acontecimientos de estado. Lo que otras fuentes aseveran, lo que las notas biográficas aseguran y que permiten la composición de la serie biográfica, se presenta -al chequear estas fuentes como un problema-.

Creo, sin embargo que la existencia de dos versiones -en principio- de la actuación política involuntaria de una niña, en la historia argentina del período rosista, hace más interesante el caso.

Siguiendo con Hayden White «para poder ser considerado histórico un hecho debe ser susceptible de al menos dos narraciones que registren su existencia. Si no pueden imaginarse al menos dos versiones del mismo grupo de hechos, no hay razón para que el historiador reclame para sí la autoridad de ofrecer el verdadero relato de lo que sucedió realmente» (White, p. 34, 1992).

En este caso estamos frente a la situación de que las dos versiones tienen distinta matriz: un grupo de versiones provienen de la historiografía (fuentes anteriormente citadas) y el otro grupo, de la crítica literaria y de las sucintas biografías que sobre Eduarda Mansilla se escribieron (Rafael Pombo, María Velasco y Arias, Ismael Bucich Escobar, Lily Sosa de Newton).

Es interesante cómo una escena tan inquietante,

* El presente trabajo fue leído en las XI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (22 a 24 de noviembre de 1995)

«espectáculo curioso» y «temible recurso diplomático» es eludida en la narración de este segmento histórico, operación que implica un paso más, aún: la elipsis de la escena de la traducción misma. Los modos de la historiografía no podían hacer lugar a un episodio de este calibre ¿Era posible pensar que en el siglo XIX los complejos asuntos de estado, los laberintos del devenir diplomático, estuvieran sostenidos por el cuerpo de una mujer, que funcionaría como intérprete y que era además una niña?

¿Cómo narrar este «desenfreno»? Si la escena fuera cierta resultaría más amenazadora que los rasgos de seducción perversa atribuidos a la personalidad del mismo Rosas, tan profusamente descriptos en estas crónicas.

La pregunta es ¿de qué modo el discurso biográfico o crítico literario y el discurso de la historia establecen un pacto a la hora de componer una serie biográfica, una versión? Uno cuenta lo que el otro calla, ambos callan, ambos cuentan. Pensando desde la reflexión de Homi K. Bhabha (2) hay una conspiración de silencio respecto de ciertos temas que la historia no debe narrar.

Imaginario e itinerarios

América del Sur era el espacio-otro, cuyas riquezas los ingleses querían conquistar con sus negocios. Se presentaba ante estas miradas extranjeras como un espacio exótico de exuberantes singularidades. Este exotismo era registrado por la literatura de los viajeros, leída en Europa, quienes eran los principales proveedores de discursos sobre América. Para estos enviados la personalidad de Rosas, sus gestos, sus actitudes resultaban subyugantes en extremo, casi como respondiendo al imaginario de esos libros de viaje que seguramente leían sentados frente al hogar, de su casa inglesa. Quiero decir esa literatura llevaba a la burguesía europea relatos que construían América, que ficcionalizaban América y el imaginario en el que se sustentaban se apoyaba en la idea de que las geografías exóticas, producían personalidades exóticas.

Juan Manuel de Rosas, de alguna manera permitía constatar este imaginario. Las fuentes históricas dan cuenta de una mirada extasiada y seducida de estos extranjeros, casi temerosa de esta personalidad americana. El retrato que el Conde Walewski hace para Guizot en 1847, describe:

El general Rosas es casi siempre prolijo y difuso, habla en períodos largos y se desvía con gran facilidad del tema principal para entregarse a digresiones que alargan desmesuradamente la conversación. De vez en cuando trata de obtener efectos de elocuencia en que los ademanes y la entonación de la voz resultan hábilmente calculados para producir impresión ...» (Busaniche, p. 89, 1986)

Sumémosle además y por sobre todo, la conciencia que tenían estos enviados de que este bloqueo desde el primer momento había sido ilegal, como había declarado confidencialmente Inglaterra al gabinete francés (3).

Sin embargo, la otredad de estas escenas se hubie-

ra crispado si además de registrar una personalidad como la de Rosas, estas crónicas hubieran tenido que dar cuenta del exceso que hubiera implicado que este hombre del poder se hiciera acompañar por una traductora infantil. Hay ciertas exuberancias del nuevo mundo frente a las cuales la narración histórica de la Europa del s. XIX, debe hacer silencio.

La sobrina de Rosas

Entre 1860 y 1870, Eduarda viaja a los Estados Unidos con la Representación Diplomática Argentina. Entre 1880 y 1882, escribe y publica aquí en Buenos Aires sus Recuerdos de Viaje. En ellos confiesa que tiene muchas dificultades con el idioma y que añora a aquella «niña políglota, intérprete natural de la familia» que había sido. Tomando todos los recaudos de una afirmación autobiográfica como esta -quiero decir, la construcción ficcional que se produce cuando se trata de representar al propio yo, género literario, por su parte, tan caro al siglo XIX-, vemos que su imagen comparada con la de su temprana intervención en la vida política de su país, se modifica.

El recorrido que hay entre ambos momentos de la vida de esta mujer, hija del Gral Mansilla, héroe de la Vuelta de Obligado, sobrina de Rosas, hija de Agustina Rosas (una de las mujeres que más admiración suscitó en los años 40 en el Río de la Plata), y hermana del polémico Lucio V. Mansilla y casada con el diplomático antirosista declarado Manuel García, es muy vasto.

Considero que la escena de traducción es inaugural en la biografía de Eduarda Mansilla y es también programática, en el sentido en que la vida diplomática será un eje significativo en su itinerario intelectual y político. Su intensa vida social se vincula fundamentalmente a la diplomacia y por consiguiente a los viajes. Eduarda Mansilla pertenece a una clase social privilegiada: la aristocracia involucrada en el destino político de la nación y por cuyas decisiones pasa el diseño de un proyecto de nación. Su marido Manuel García fue representante de la Delegación Argentina en el exterior. Los Mansilla siempre estarán en mayor o menor medida vinculados a la clase dirigente, aún después de la Batalla de Caseros.

La vida privada de Eduarda Mansilla transcurre siempre atravesada por los acontecimientos políticos, no solo porque estos cruzaban de manera oblicua la vida de todos los seres que habitaban la nación, sino porque también las casas que Eduarda habitó con sus padres, sus tíos, su marido y sus hijos eran casas por donde indefectiblemente pasaban los asuntos de estado. La actividad diplomática de su marido no solo la llevó a habitar muchas casas, asignadas por los sucesivos gobiernos a las familias de la diplomacia rioplatense, sino también a habitar muchas ciudades. Entre ellas, Nueva Orleans, Boston, Viena, París.

Esta experiencia itinerante que caracteriza su biografía, constituye un eje más que atractivo. Porque estamos frente a una mujer que podía capitalizar estos viajes y someterse variadas veces a los cambios de lugar. Mirar desde afuera, mirar desde adentro, mirar el pasado, mirar hacia adelante eran ejercicios cotidianos. Cuando digo que E. Mansilla capitalizó estos



viajes y estos destinos heterogéneos, no lo pienso solamente en el sentido en que una mujer «de mundo» puede abrirse a la maravillosa aventura burguesa de recorrer las grandes ciudades del siglo, sino en el sentido en que sus experiencias, su ideario, sus decepciones y sus «mitologías privadas» (al decir de León Edel) se convirtieron rápidamente en escritura.

A los 19 años escribe su primera novela *El médico de San Luis* con el pseudónimo de su primer hijo: Daniel, de este modo legitima su rol de escritora pública al mismo tiempo que valida su rol materno.

Su producción intelectual se inaugura en 1860 y va culminando hacia 1883-1885. Estirpe y producción se anudan con estrategias, relecturas y pertenencias muy particulares. Eduarda escribe novelas, ensayos, obras de teatro, cuentos, folletines, re-escribe crónicas, colabora en periódicos y revistas literarias, traduce obras del francés y del inglés, dirige publicaciones.

Parte de la obra de Eduarda Mansilla está escrita en francés: su primer ensayo filosófico sobre la resignación. Pero sobre todo su lectura personal de la pampa, del gaucho y su sutil cuestionamiento a ciertos aspectos del proyecto político que, con tantas violencias y contradicciones comenzaba a diseñarse, después de la batalla de Caseros, a la vez que el acuerdo tácito -acuerdo de clase- con ese mismo proyecto. Esta lectura en francés de la pampa la encontramos en *Pablo oú la vie dans les Pampas* (1869). Desde París y para lectores franceses Eduarda narra la patria, con un registro que remite al imaginario de los libros de viajes. Nuevamente la escena de la traducción se hace presente en la vida de esta escritora. En la voz de esta narradora-traductora del *Pablo oú la vie dans les Pampas* un desierto se habita con indios, gauchos, estancieros federales, personajes itinerantes, partidas del ejército, caudillos, desiertos. Eduarda en clave rousseauniana traduce el desierto de manera didáctica en fragmentos de realismo histórico y naturalista. La novela, verdadero inventario de la realidad de la barbarie, corporiza estancias federales invadidas por el malón, ejércitos corruptos que barbarizan las relaciones entre los habitantes del desierto, blancas cautivas que eligen vivir con los indios, desertores y gauchos malos que claman justicia, mujeres víctimas y marginadas de la civilización urbana, ciudad ajena. Sin embargo en la penumbra del caos que el desierto depara es posible pensar una patria. Y para Eduarda Mansilla, como operación de escritura: traducirla, produciéndose una cadena posterior de traducciones porque el *Pablo...* es traducido luego al inglés y al alemán. (4)

Por último, la frontera entre el acontecimiento histórico y político y la vida íntima de Eduarda Mansilla está velada. A partir de su matriz biográfica y la de otros actores de nuestra historiografía decimonónica, podría revisarse el tradicional concepto que diferencia lo público de lo privado, lo íntimo de lo político y repensar el modo en que los integrantes de las familias que protagonizaron la historia argentina, re-definen ambos conceptos. Ya desde sus comienzos se puede verificar en la biografía de Mansilla estas fronteras equívocas.

Eduarda puede pensarse como traductora de fragmentos de la historia argentina, tanto como sobrina

del gobernador o escritora políglota. Pero también como objeto de una historia que va a construirse en relación con su imagen, con su apellido, con su producción intelectual.

Los materiales se tensan para componer esta biografía y parafraseando a Virginia Woolf, el «granito» del hecho es diminuto frente al «arco iris» de la ficción (5).

Notas

(1) Poeta colombiano (1833-1912)

(2) Homi Bhabha habla de una conspiración de silencio alrededor de la «verdad» colonial y señala de qué modo estos discursos nunca hablan de la verdad completa. Lo que estaría circulando en su lugar de boca en boca, de libro en libro es la institucionalización de una forma discursiva específica de la paranoia. (Bhabha, p. 138)

Dentro de esta idea del pacto, León Edel señalaba cómo el biógrafo debía «hacer las pases con los silencios de Michelet» (Edel, p. 19)

(3) Lord Palmerston había escrito a Guizot, primer ministro francés: «Lo cierto es, si bien esto debe quedar entre nosotros, que el bloqueo francés y británico del Plata ha sido ilegal desde el primer momento» (John F. Cady en *La intervención extranjera en el Río de la Plata 1838-1850*, citado por José Luis Busaniche.

(4) Al respecto resulta interesante el trabajo de Francine Maciello, en el que su autora señala la operación de traducción de Lucio V. Mansilla, quien traduce la novela para el periódico *La Tribuna* en 1870. Maciello registra esta operación como una re-escritura que intenta «corregir o enmendar» los errores de su autora

(5) Citado por León Edel (p. 19).

Bibliografía

Bhabha, Homi K. *Articulating the Arcaic. Cultural Difference and colonial nonsense* en *The Location of Culture*. Routledge, London and New York, 1994.

Bucich Escobar, Ismael. "Eduarda Mansilla de García" en *Otros hombres, otros tiempos*. Buenos Aires, 1932.

Busaniche, José Luis. *Rosas visto por sus contemporáneos*. Hyspamérica Biblioteca Argentina de Historia y Política. Buenos Aires, 1986

Edel, León. *Vidas ajenas. Principia Biographica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Mansilla, Eduarda. *El Médico de San Luis*. Eudeba, Buenos Aires, 1860

———. *Pablo oú la vie dans les Pampas avec une lettre de Monsieur Laboulaye*. Paris, E. Lachaud, Libraire Editeur, 1869.

———. *Recuerdos de viaje*. Tomo I Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina, 1882.

Masiello, Francine R. "Lost in Translation: Eduarda Mansilla de García on Politics, Gender and War" en *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Edited by Doris Meyer. Austin, TX, University of Texas Press, 1995.

Pombo, Rafael. "Eduarda Mansilla de García" Prólogo a *El Médico de San Luis*.

Torre, Claudia. Eduarda Mansilla. "El espacio doméstico como espacio de poder" en *La mitad del país. La mujer en la sociedad argentina* Compilación: Knecher-Panaia. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994.

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1992.

Cuento

Beatriz Ferro

El viaje

Casi sin variantes, las cosas suceden todas al mismo tiempo. Pasa de todo, o no pasa nada. Ahora no pasa nada. Un hombre tose, sólo un sonido, breve y ronco. O bien, ruido de tos, algo me aplasta, pobre mi cuerpo o quién sabe si aún cuerpo porque la opresión pasa a ser estallidos blancos, torrente de gritos, confusión de piernas-torsos que empujan huyendo incomprensibles. Golpe de adentro hacia afuera, algo se deshilacha y desmaya dentro de mí. La frenada es un gigante que lanza lo que debo ser yo contra el piso: golpe en la sien, eso duele, no ahora. El cuerpo despierta después, un destello de lucidez con dolor. Nunca supe que había oído una tos breve y ronca que tal vez nunca sonó y fueron sólo los primeros movimientos del hombre que extrae el arma en el fondo del colectivo, o tal vez hayan sido más de uno, también mujeres, el germen en forma de rumor de lo que estalló luego, todo junto, todo al mismo tiempo.

Pero nada de eso ha ocurrido. La tos es sólo eso, algo breve y sonoro. Porque no pasa nada. En el espejo del chofer se reflejan las piernas de la chica del primer asiento. Piernas de cera, las más inexpresivas que vi jamás. No pasa nada. El chofer es joven. Suben y bajan muchachas, casi todas bonitas. Llevan bolsos, zuecos, espaldas descubiertas y pelo largo. Ninguna sabe con seguridad dónde bajar. Permanecen unos minutos junto al chofer inclinadas, mirando por el vidrio delantero. El les dice unas palabras y sonríe. Otras piernas de cera se reflejan del otro lado del espejo, lisas y en ciernes. Yo quisiera recordar todo esto aunque ignoro por qué. Un grabador de pensamientos, un perspicaz lector anotador. Pero sería utilizado por agentes del mal para dominar el mundo. Cuestión de buscarle la vuelta. Porque está claro que lo que me irrita en ella es lo que en mí saca de quicio a N. Esa manera de hacerse la estúpida, "Y eso, ¿es bueno o es malo?"

Astucia no le falta, sabe bien lo que es bueno y también que no se trata de eso. Me pregunto si no sentirá un gran amor por mí que la lleva a irritarme para evitar que yo perciba sus sentimientos. "Y eso, ¿es bueno o es malo?". La mataría, como él me mataría a mí a veces. Yo tampoco me doy cuenta cuando me hago la tonta. Y eso, ¿es bueno o es malo? No me arriesgo a detenerme ahora en las relaciones con mi madre, estoy

desprotegida ante el monstruo. Aunque tal vez ella sienta realmente un inmenso cariño, cosa que la inquieta y la lleva a desfigurarse o estorbar su amor provocando situaciones que me ponen al borde de la furia. Haciéndose la estúpida. Ciega, mucho más que yo, sumida en el juego que me propone, laberintos idénticos en planos paralelos. La cuestión es desencontrarse con el monstruo.

El segundo par de piernas de cera pertenece a la Beata Capittaneo, protectora del colegio de la Virgen Niña. No me convenía. Yo envidiaba esa mística perfección, la carita diáfana y su situación de privilegio en el altar, tan cerca del Sagrado Corazón de Jesús, también del cura. No deberían presentar semejante imagen a la veneración de las niñas. Con hábito de novicia, en la mano una ramita de no sé qué y haciéndose la santa.

Me pregunto si la de las segundas piernas de cera será virgen. Tendrá unos catorce o quince años. Ella, la hermana menor y detrás el abuelo con otra hermana o prima menor aún. Las tres con bolsos y espaldas descubiertas. El solero de la Beata Capittaneo rodea suavemente unos senos pequeños y se anuda detrás del cuello. Parece virginal y tal vez lo sea, aunque esto habría que discutirlo con el chofer. Es traslúcida y ausente. La hermana aún está en orden: su infancia todavía no ha caducado y vive sus últimos

años de niña con satisfecha madurez, sólida como una tía. La más chiquita es un ser vulgar y sonriente que trata de tomar de la mano a las otras. No entiende de qué tendrá miedo. Tal vez siempre haya sentido temor de demostrar afecto y ser rechazada. Pero hace un momento tuve la fantasía de un cariño devastador o devorador que confunde persona con comida del hambriento y sed del sediento. Debe ser terrible sentir esa clase de amor, y pero no reconocerlo. Seguramente el truco es producir un rechazo de antemano para evitar manifestarlo. Un rechazo graduable como el tono de una radio, cosa de no perder absolutamente todas las posibilidades.

Es la primera vez que veo una camisa con rayas diagonales. No me daba cuenta de por qué me resultaba fascinante esa camisa. Los ojos la recorren, suben hacia la derecha y bajan hacia la izquierda. Acabo de



descubrirlo: rayas diagonales, azules sobre fondo blanco. Torso generoso, amplio el campo a recorrer. Derecha suben, izquierda bajan. Los ojos se deslizan por esas franjas más bien anchas. Arriba, abajo. Desgasto las rayas, las borro, borro la camisa, borro al hombre. Arriba, abajo. No puedo dejar de recorrerlo. ¿Y se lo borro? La camisa se vuelve hacia mí y los ojos chocan contra los botones. Se ha salvado.

Cuando desciende la Beata, sube una vieja en todo su esplendor. Gorda, impecable batón estampado en blanco y negro, buena cartera negra. La de las primeras piernas de cera le cede el asiento, ella agradece con sonrisa de reina. A pesar del calor lleva un pañuelo en la cabeza, a lo campesina; blanco, immaculado, nuevo y de seda. Sobre la frente le asoma el pelo de un blanco de veras, y ya no sé de qué color es el pañuelo. Plácidamente sentada. No pasa nada. Cuando no sucede nada, nada sucede en absoluto. Es nada de nada de nada. Y así sigue.

Yo prefería a la Beata María Josefa Rosello a pesar del Josefa. Fue mi primera beta, la del colegio primario. Después la ascendieron a santa. Una gorda vestida de monja que miraba abiertamente desde los retratos; mujer trabajadora, con dedos cortos y fuertes, que sabía hacer de todo: dirigir una casa, cocinar, manejar un carro, remendar ropa; nada de ayunos ni visiones de tísica, ella tenía la cabeza bien puesta. Campesina sabia. Leía que trajeron su corazón desde Roma y lo guardaron en la capilla del colegio. Me gustaría ir y estar cerca de ese corazón. Enorme, como de vaca. si no, no es el de ella. Nunca me contaron su vida, o sí, pero yo no escuchaba. No sé nada de ella pero no me equivoco respecto a ese corazón.

Frente a la del batón, las otras viejas son imitaciones, mascaritas, remedos. Porque hay una luz, una luz que está encendida o a punto de apagarse, también en los ojos. Y esta vieja brilla con esplendor.

Tal vez todo lo esté urdiendo yo sola. Su temor de manifestarse indicaría un primer reparo o cuidado. Y ella es salvaje. Se ríe cuando alguien da un traspie y se rompe el alma; insulta y manda al diablo. Con mi padre pudo haber actuado salvajemente, hubo escenas a los gritos y ella estrellando cosas contra la pared. También recuerdo su apego admirativo y servil a ciertas personas, amigas o parientes, gente más fuerte que ella. Después les volvía la espalda. Animal salvaje.

Cuando nada pasa, no pasa nada en absoluto. Animal salvaje. Un monstruo pura boca corre por una llanura desierta mostrando enormes diente y garras. No hay animales así. Una representación de cierto tipo de hambre desesperada del alma. Hay que engullir viva la presa antes de que termine el día, pero está anocheciendo. ¿Alma? ¿Por qué "del alma"? Alma de alma en pena. Hambre y pena.

Pero la pena deslució la figura del animal salvaje. A ella todavía le brillan los ojos cuando alguien tropieza y ríe: "¿Y eso, es malo o es bueno?"

No quiero viajar junto a la ventanilla en este día de calor sofocante. Estoy sentada del lado del pasillo. La gente pide permiso, me levanto, dejo pasar. Quieren bajar, me levanto, dejo pasar. Quieren sentarse, me levanto, dejo pasar. Me obstino en seguir del lado del pasillo. Mis compañeros de asiento hacen viajes cortos; me siento y me levanto no sé cuántas

veces. Mis camaradas-pasajeros creen que algo pasa cada vez que manoteo el paquete y cartera volver a levantarme. No pasa nada porque no está sucediendo nada de nada, una nada tras otra, y así sigue. Por lo tanto creo que puse en ella cosas mías, lo entreví cuando se presentó el animal salvaje. Yo no soy una bestia elemental, reflexiono incansablemente, sobre todo en el colectivo y en todo otro lugar y ocasión. Le adjudiqué un medroso modo de actuar olvidando las artimañas de los débiles. ¿Y eso, es bueno o es malo? Me enfurece. ¿También yo animal salvaje? Pero yo vengo y escribo, no escupo ni mando al diablo. Me dejo roer. Corroer. Corromper. Romper. Caigo a pedacitos. Eso se siente en las muñecas que se deshacen en multitud de papelitos rotos. Eran de papel. Uno no puede tener garras si las muñecas son de papel.

Y sigue siendo un misterio. Porque el miedo a demostrar amor está por verse; más bien es lo que yo le atribuí. A partir de mí. Otra vez el monstruo al acecho. El monstruo es el calco, el terror de ser su réplica. Dejaré las cosas como están hasta sentirme más fuerte. El monstruo es también la amenaza de llegar a conocer a alguien más allá de su figura y rol de madre. ¿Quién es, quién fue? ¿Quiénes fueron ellos dos? Abandono sin un adiós a mis compañeros de viaje. Parada frente a la puerta del colectivo, los elimino al oprimir el timbre. Bajo sin tropiezos, porque así es cuando no pasa nada. En el ascensor me miro en el espejo, no soy una mujer, soy un hombre. No me saludo.

LECTURAS DESDE EL CUARTO PROPIO

Estétic feminista, una
nueva mirada sobre
autoras latinoamericanas

Diana Bellessi
y
Alicia Genovese
Coordinadoras

Librería de Mujeres
Paseo La Plaza
Correintes 1660
Local 3
Informes: 372-7162 / 7285



Dossier: Alejandra Pizarnik

La viajera en el desierto*

Alicia Genovese

Desde sus textos, la voz poética de Pizarnik traza una topografía de ausencias y silencios, desiertos precariamente poblados que repentinamente por obra de la escritura pueden aureolarse. Un jardín, hay un jardín; “un espacio ausente y azul” creado por unos ojos, un silencio “de oro”, un silencio “pleno de formas y visiones”. Ausencia y silencio relampaguean rechazados como negación, puestos a hablar en el poema se transforman en lugares provisorios, habitables.

El lenguaje, el poema será para Pizarnik el lugar privilegiado por su recorrido insistente a través de ausencias y silencios. El poema se asociará a un paisaje desértico. “Las palabras no hacen el amor (le responderá intertextualmente a André Breton) hacen la ausencia”. El poema se dirá aunque no tenga sentido, no tenga destino, no pondrá negro sobre blanco sino negro sobre negro: escribirá la noche, palabra por palabra escribirá la noche. El poema será un margen, “una mirada desde la alcantarilla”, será una casa a la que se le vuela el tejado.

La búsqueda de lenguaje será para Alejandra Pizarnik la búsqueda de un yo, la configuración de una subjetividad propia. ¿Yo poético, ficcional? ¿yo vital?, es casi imposible deslindarlo en su poesía con fronteras claras. Escribir es “ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí”. Despacito, en contacto constante con la zona de ausencia y de silencio, la voz poética busca un yo. El yo buscado desde el poema no encuentra una voz única y reveladora, sino una multiplicidad de voces: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”. El yo no encuentra tampoco una identidad estable, va a adquirir muchas caras, muchas figuras con diferentes nombres, siempre en femenino: “la naufraga”, “la viajera”, “la peregrina”, “la emigrante”, “la extranjera”, “la volantiner”. En estas “ellas” con nominaciones anónimas, en esas terceras personas constituidas de adjetivos sustantivados, Pizarnik afirma repetidamente una cualidad: la errancia. Ellas son ambuladoras que intentarán dar cuenta de una

desconocida primera persona, el desconocido yo, la desconocida Alejandra. En “Sólo un nombre”, uno de sus primeros poemas, el yo queda enfrentado a su manifestación múltiple y fragmentada, representada por simple repetición del nombre propio:

alejandra, alejandra
debajo estoy yo
alejandra

El poema grafica un arriba, una superficie y un abajo; contrasta la repetición, las muchas Alejandras del comienzo, con el yo (¿el verdadero?) en el fondo, al final, donde hay “sólo un nombre”.

La voz encuentra voces, el yo encuentra personajes múltiples, máscaras en femenino, muchas identidades pero con un cercano parentesco que las vuelve poco diferenciables. Una misma identidad pero fluctuante, excéntrica, inestable, en su cuerpo hecho de ausencias y silencios. Ausencia y silencio, signo negativo, carencia, tachadura; nada más fácil de asociar a una mujer, nada más difícil de hallar en el texto de una mujer fuera de la retórica del lamento y la autocompasión. Pizarnik abre líneas de fuga, niega la negación con poderes enormes: el poder de nombrar, el poder de errar.

Tomar la palabra es para Pizarnik partir de algún sitio, de donde fuere: “Partir / en cuerpo y alma partir”, es emigrar, es un acto de errancia, de vagabundeo. La cartografía que ofrece el lenguaje es insegura, los lugares silenciosos e inhóspitos; explorar el lenguaje es explorar el desierto: “si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?”. Dramáticamente recorrido por la voz poética el lenguaje es ausencia de referente y a la vez proyección, espejismo de ese referente. Deleuze y Guattari, al ver el movimiento de desterritorialización en la literatura de Kafka, decían: “Hablar y sobre todo escribir es ayunar”. El ayuno de Pizarnik es el de la viajera con el vaso vacío, la que vaga en el desierto, la nómada en sitios desterritorializados por el silencio y la ausencia. Pero ella emprende el viaje con nombres de mujer, con esos adjetivos vueltos sustantivos, con esa cadena de terceras personas femeninas, con nombres y pronombres de mujer. Nunca antes una escritora había insistido tanto en este punto. Desierto también el de la literatura (incluso en los sesenta), donde el yo casi exclusivamente refiere a un él.

Configurar un lenguaje es para Pizarnik configurar un yo individual, no universal, femenino, no masculino. La búsqueda y configuración del yo es llevada a cabo en la mayor intemperie, la de la poesía, en la mayor inseguridad, la del pronombre femenino en tercera persona, en primera persona. El lenguaje es para Pizarnik una zona de conflicto, siempre se está a

la intemperie con las palabras, nunca es un territorio constituido, consolidado o cristalizado sino arenas movedizas, espejeantes, tierras pantanosas. En el lenguaje duramente se obtiene algo: agua, pan que no dan de beber ni de comer. El sujeto que se constituye en ese lenguaje nunca adquiere una figura definitiva, se multiplica, se diversifica, configura su inestabilidad. La imagen de emigrante, de extranjera, de viajera en el desierto, más que la imagen de niña o suicida, la imagen que sostiene una voz exploradora de silencios y ausencias es la que constituye su doble voz, una voz que se incorpora como singularidad, a un discurso de mujer en la poesía argentina.

* Nota: Este trabajo forma parte de una tesis centrada en la poesía escrita por mujeres en los ochenta y que se titula "La doble voz: Un discurso de mujer en la poesía argentina".

Libros citados

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1978.
 Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor, 1990; *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires, Botella al mar, 1976.



La niña extraviada en Pizarnik*

Tamara Kamenszain

Nada nuevo se descubre en la adolescencia de la poesía. Es un "país de lo ya visto" donde lo asombroso deviene por contigüidad con la infancia. Alicia, esa prepúber de la literatura, alcanzó a mirarlo todo. Ahora, todo vuelve pero como materia muerta. Es por eso que Alejandra Pizarnik conoció la muerte en plena adolescencia de su obra. O, mejor dicho, la reconoció: ella ya había transitado por la muerte de la niña ("la infancia implora desde mis noches de cripta") y la precocidad de su vocación literaria consistió en desplegar el poema como un relato post-mortem.

"No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas", le asegura, en *Extracción de la piedra de la locura*, una voz maternal a un tú que parece haber sobrevivido a su propia muerte. Es la misma voz que, desdoblada de miedo, contesto "yo" lanzando un dardo al oído del violador que le amenaza su pacto de silencio: "Golpes en la tumba...quién vive dije. Yo dije quién vive". Varias vueltas de tuerca ajustan esta trama de terror: dentro de la tumba, en la cuna del secreto inviolable, preguntar quién vive ya es darse por muerta. "Yo dije quién vive", insiste la voz que, desde una boca cerrada, se adelanta a cualquier signo de vida en la poesía de Pizarnik. Todavía nada se dijo, estamos antes del tiempo del poema, y sin embargo ya podemos reconocer, grabada en la piedra de la locura, una figura prehistórica. Es la figura del tú al que la voz convoca, un ícono mudo inscripto como sello sobre la página blanca. Representa a una niña muerta o perdida o, mejor, dada por muerta en el juego de las escondidas (ese juego inocente donde la boca cerrada de la tumba equivale también a un escondite).

¿Pero quién es la que se esconde de la vida o, mejor, quién vive dentro de esa miniatura muerta? ¿Yo o tú? ¿Madre o hija? La poeta la define insistentemente de mil maneras ("niña", "muñeca", "amuleto", "dama pequeña") y así la ve: "expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella, su amuleto de la buena suerte".

De la primera a la tercera (yo, tú, ella) una misma voz femenina, singular, inanimada, desdobra la materia viva de los poemas de Pizarnik atravesando con su gélida gramática el espejo caliente de las significaciones. Hay un frío anterior al alma ("latidos de su corazón muerto") que pone en funcionamiento los resortes del poema. Es que la pasión de escribir ya es en Pizarnik un drama adolescente y no un capricho infantil. Se entra al poema con la actitud del desencanto por una puerta que conecta directamente con el "país de lo ya visto". Por eso, mitos como *la muerte de la infancia* o *el paraíso perdido* se presentan aquí dados vuelta. Lejos de simbolizar un anhelo romántico de la poesía o un territorio que ésta debería recuperar, aparecen como ese sobreentendido (lo "ya visto") a partir del cual la poesía puede empezar a latir con su corazón muerto. ¿Resignación? ¿Escepticismo? Sí, pero una resignación loca y enojada que se extrae de la piedra y no de una supuesta vida real. Lo que se resigna no es la infancia de una autora sino la infancia insostenible de un yo. Para que la nena extraviada no tenga miedo, la madre se afirma como yo. Sin embargo, el miedo corre más rápido que la gramática y hace que esa madre resbale hasta el tú para hablarse a sí misma como nena. Y en ese apuro, hablando de sí como de otra, ella se alcanza.

Así, mientras busca un refugio para su identidad, la madre-niña se expone a todas las perdiciones posibles por las que puede pasar una mujer. Después de Girondo, Pizarnik es la primera que entrega su poesía a la deriva de este yo perdido. Pero mientras la resignación girondiana es una comedia, el desamparo de la voz femenina no puede más que presentarse como un juego trágico.



Debajo estoy yo

Llegando al colmo inicial de esa inspiración resignada que mueve toda su poesía, el primer libro de Pizarnik ya se llama *La última inocencia*. Final de un principio sin final, el dedo de este título señala nuevamente hacia el ícono de la niña muerta o perdida en el juego de las escondidas. Para encontrarla hay que empezar desenterrando el nombre. Y en uno de los poemas del libro ya descansa la pista:

alejandra alejandra
 debajo estoy yo
 alejandra

De arriba para abajo, el heptasílabo sostiene la duplicación del nombre gracias a una sílaba aspirada.

Es que a ras del verso no se opera una suma matemática sino que algo queda para siempre restado. Esa es la aspiración que aprovecha Pizarnik para decir en concreto su lugar (allí yace también cierta aspiración concretista de su poesía). Por la cesura del alejandrino se cae esta mitad doble que dice en eco un nombre propio como diciendo nunca estoy acá, siempre más abajo. Si para la religión judía *del polvo eres y al polvo volverás*, el cuerpo no puede quedar exhibido en el esplendor de la línea alejandrina sino que siempre atravesará por la ley oscura del entierro. Por eso es que para empezar a escribir en una lengua laica, Flora o Blímele adoptará el seudónimo de Alejandra. Ni la métrica, ni la simetría concretista, ni la ley implacable de la rima aceptarían un poema que, mal escrito, dijera: alejandra alejandra / debajo estoy yo / flora. Tampoco la ley judía quiere llamar a las cosas por su nombre. La prohibición de darle a Dios un nombre propio lo transforma en el anónimo supremo. Por llamarlo de algún modo, se le dirá *hashem* (*El Nombre*, en hebreo), es decir, se lo nombrará con ese significante que sustituye a su propio significado. No se puede, entonces, firmar Flora si se pretende entrar en el mundo laico de la escritura. Gran submundo del artificio donde circula, expuesto a todas las perdiciones, un yo que se sitúa siempre debajo del nivel de su propia firma (“debajo estoy yo”, dice alejandra de alejandra).

Perdida la última inocencia, En *Extracción de la piedra de la locura* Pizarnik insiste con la pregunta hereje (“cómo se llama el nombre”) pero inmediatamente responde por boca de una tradición resignada: “un color como un ataúd / una transparencia que no atravesarás”. Golpear siempre sobre la misma piedra, insistir, eso es locura. Volverse loco/-a es querer saber algo que está más allá de la ley judía. Seguramente, de esa fuerza se extrae la potencia del heptasílabo. Tal vez por eso el primer verso que escribió Pizarnik es ése que llama a su propio nombre en eco. Rebautizarse Alejandra ya es versear. Es una mentirita que permite volverse poeta sin caer en la tentación de nombrar a Dios. Pero para eso hay que nacer muerta: Blímele, Florcita, aquella niña judía extraviada en el juego de las escondidas, perdió su color rozagante dentro de un ataúd que transporta a Alejandra por el camino de la transparencia. Si se puede afirmar –sobreponiéndose al temor de cometer una herejía– que hay judías místicas, sin duda Pizarnik es una de ellas. De cara a *El Nombre*, desafiaría la oscuridad para acceder, a

través de los conjuros de la métrica, a un espacio de luz divina. “Del otro lado de la noche / la espera su nombre.../ Ella piensa en la eternidad” dice el “Poema para Emily Dickinson” de *La última inocencia*. Siguiendo las huellas de su gran maestra, Alejandra también anhela la eternidad. Mientras Flora le asegura “no atravesarás la



transparencia”, la poesía le da herramientas para hacer un corte vertical a través del mudo inmutable de las esencias. Total, Alejandra ya es pura apariencia. Qué más de entonces si, como a su condesa sangrienta,¹ la estaca de la muerte le abre una cesura en el corazón del nombre para exorcizar impulsos maléficos. Ya no hay nada que temer. “Muñeca”, “amuleto de la buena suerte”, “dama pequeñísima” son los apodosos que Pizarnik le da a ese doble de cuerpo que desde los “latidos de su corazón muerto” busca salir “al alba a pronunciar una sílaba/ NO”. Acceder a la luz diurna por vía negativa sólo para afirmarla que NO. Una sola sílaba sostiene el fundamento de esa superstición que impide nombrar. *No abras tu boca al diablo* dice un refrán de abuelas judías que seguramente Blímele escuchó cuando era chica. Tradición oral femenina que ahuyenta la mala suerte por el camino del silencio. Nombrar es exponerse a todas: la muerte. (Superstición, del latín *superstitio* es derivado de *superstare*, sobrevivir.) Pero los poderes del amuleto de pizarnik actúan con una fuerza contraria a la de la etimología: ella nunca quiso sobrevivir (“no más formar fila para morir” dice en su “Poema para Emily Dickinson”). Protegiéndose de la linealidad de la vida cronológica, la poeta dio un salto mortal que desde el principio la depositó en la escondite mudo de una tumba. Nadie pudo detenerla. Se vuelve imposible sostener a alguien que ya

cae
en su primera
caída.

La buena muerte

Aunque tanto en “Los poseídos entre Lilas” como en “La bucanera de Pernanbumco” jugó a la parodia y ejerció la risa que provoca narrar, Pizarnik no alcanzó a tranquilizarse frente al abismo que abren en escalerita los caminos desencontrados de una misma autoría. Así, todo la condujo a escribir su propio epitafio. (Girondo también lo hizo pero como otro extravío más en el teatro martinfierrista de su vocación de “hombre de letras”.) Alejandra, como la *condesa sangrienta*, lo firmó en un acto de vida. Es que ella ya se había caído cuando al nacer escribió “alejandra alejandra” aspirando, en una sola sílaba, a unir todos los NO de la niña. Cambiarse el nombre es un acto de inocencia última. Es matarse por amor a la letra. Y eso es todo lo que una mujer puede hacer para que Dios la escuche.

* Este texto pertenece a su libro de ensayos, “La edad de la poesía”, que se publicará en 1996.

Nota

¹ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*. Buenos Aires, López Crespo Editor, 1971.



Alejandra Pizarnik como sitio de refugio

Gwen Kirkpatrick

No es exagerado afirmar que Alejandra Pizarnik es una de los poetas modernos más leídos en América Latina. Aunque su obra poética no ha entrado en la imaginación popular ni en el aula, casi ningún otro poeta ha atraído tanta adhesión ferviente, casi se diría un culto, entre los que escriben. Muchos poetas contemporáneos han visto en su obra, y en su lucha con la poesía, una identificación con sus posibles logros. Tal vez la obra de César Vallejo es el mejor punto de comparación por la recepción tan intensa. Después de tantos años desde la publicación, las poesías de los dos se pueden leer como totalmente *nuevas*, aparentemente *originales*, casi como si no hubiera antecedentes. Es esta cualidad de *invención*, de *auto-creación*, el escape de las genealogías lo que nos choca con cada lectura. Pocos lectores/-as se atreven a ofrecer un resumen descriptivo de las obras de estos dos, y tampoco opinan sobre el significado exacto de sus poemas. Porque provocan un entendimiento intuitivo y una lealtad personal, estos poemas se han convertido en un lugar de refugio para muchos lectores/-as. Al decir esto no trato de hacer equivalencias entre las obras. Lo que sugiero es que la intensidad de la experiencia de lecturas de sus poesías tiene elementos en común, difíciles de identificar, pero innegables.

Un viaje a los mundos nocturnos o imaginativos de Pizarnik se ha hecho un tipo de rito de iniciación para muchos poetas jóvenes. Pizarnik, como Vallejo, se niega a participar en la búsqueda de identidades fijas. Quizá aquí reside la base de tanta identificación con los dos. Nos cuentan, pero no nos explican, las cosas que ya sabemos pero que no podemos elucidar; nos recuerdan que existe más que lo que se ve en la superficie y que, a la vez, nunca vamos a alcanzar a entender ni asir su significado. Nunca llegamos a solucionar el rompecabezas, como en «Sólo un nombre»:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra¹

Como en los juegos infantiles, donde un niño busca los duendes debajo de un hongo, el nombre «alejandra» sigue significando lo mismo cada vez, sin nunca revelarse.

Leer los poemas de Pizarnik es como leer un rompecabezas. Nos tienta la posibilidad de alguna narrativa, algún lugar de orígenes, algún destino. ¿Cuál es el antes y el después? ¿Dónde está este lugar

en la historia? Frustrándonos, Pizarnik nos niega los signos para guiarnos. Cuando tratamos de construir un sistema simbólico, un esquema iconográfico, nos bloquea ese entendimiento, deshaciendo nuestras expectativas. Como observó Enrique Pezzoni, no hay representación, sus imágenes son pocas veces comparativas, no hay transcendencia a un plano superior.²

No hay agujeros para llenar, ningún nexo. Cada elemento se presenta en su valor separado. Es decir, las palabras son irreducibles. Aún su *yo* no es estable. El yo entra en diálogos, conversaciones con sí misma, una reducción del ser transcendente que llega a un humor irónico, como en «Piedra fundamental» de *El infierno musical* (1971): «No puedo hablar con mi voz sino con mis voces» y «No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes» (152).

Pero las personas que leen su poesía saben que estos juegos son asunto serio. Cuando todo la envoltura se ha sacado, nos enfrentamos con la nada, la nada esencial. ¿Y a qué se parece este nada? Aquí es donde entran los «temas» o «tópicos» en la lectura de Pizarnik. ¿Cómo se puede decorar, cantar, o llorar esa nada? ¿Cómo es posible masticar, reflexionar, o aprender a querer esa nada feroz? «No puedo hablar para nada decir».

Lógicamente una podría preguntarse, ¿pero qué tipo de poesía es ésta? De una poeta latinoamericana, especialmente una mujer que escribe desde los '50 a los '70, seguramente podríamos encontrar más temas relevantes a su época y sus luchas. Esos años eran, en fin, los que vieron cambios masivos en la poesía y en la política de América Latina. Simplemente decir «poesía de los '60» es decir poesía comprometida, una poética que incorpore el habla coloquial, el ímpetu revolucionario como la de su compatriota Juan Gelman. Pero como nos recuerda Elsa Drucaroff Aguiar, «nada de esto se refleja en su poesía: ni la Revolución Cubana, ni el Mayo francés, ni la batalla de Argelia (ella vivió en París entre el '60 y el '64)».³ Podríamos agregar, ni Perón, ni el tango, ni el habla cotidiana, ninguna referencia a lo político ni lo histórico. ¿Por qué entonces su contemporaneidad, la inmediatez de su lenguaje? ¿Por qué nos parece, aún en nuestros días, revolucionaria la poesía de Pizarnik?

El universo visual de Pizarnik —o sus restos, las imágenes— es limitado. Estos restos o imágenes incluyen: las muñecas, los espejos, las jaulas, la noche, el sol, las paredes, unos jardines, unos árboles, unas señoras vestidas de rojo y negro, unos pájaros, unas flores, y lo que parecen ser fragmentos de cuentos de hadas. Otros elementos, no necesariamente visuales, la música, el silencio, el viento. Y siempre la palabra, como si fuera una enorme piedra misteriosa bloqueando el paso. A veces una lee sus poemas en prosa como si entrara en una visión algo alucinante de secuencias narrativas desarticuladas o desordenadas, como fragmentos de los cuentos elementales catalogados por Vladimir Propp. Como una pesadilla del estructuralismo o de las clasificaciones antropológicas, las historias inconexas, pero con sus fragmentos reconocibles, se frustran el deseo del orden y de una estructura fundamental. En su fragmentación y desdoblamiento,

nos abren la conciencia a la duplicidad inherente de nuestras palabras, nuestros sueños, y nuestra inhabilidad de contar una historia coherente, especialmente nuestra historia personal.

En un acto que se parece a una de sus imágenes favoritas, podemos pelar la cáscara, pero ya habrá desaparecido el centro:

Esta lila se deshoja.
Desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra
He de morir de cosas así. (118)

Se nos ha enseñado que nuestra búsqueda de la identidad, nuestro propio *bildungsroman* de la vida, es de importancia central. Según este esquema, nuestro aprendizaje, por etapas biológicas o psicológicas, nos llevará a un lugar de reflexión y comprensión, y tal vez a una fruición y significado. Pero así no nos consuela Pizarnik. En «Caminos del espejo, IV» no indica que se llega al destino: «Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene» (131). Incluso las secuencias naturales orgánicas se detienen, se enrevesan, están caducas, o se revelan como invisibles o inexistentes.

Pizarnik, con cierta intransigencia, deshace nuestras ilusiones, tanto como las de ella. Como en una secuencia de sueños, casi siempre encontramos lo que buscamos, pero resulta ser otra cosa. En el poema «Fragmentos para dominar el silencio» (*Extracción de la piedra de la locura*, 1968), el silencio nos ofrece una especie de arte poética:

I

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos.

II

Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo.

Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras aunque regresarán para sollozar entre flores.

No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.

III

La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino. (123)

Está claro que Pizarnik rechaza un papel material para su poesía, un papel de amparo o de protección, aun en este «Aquí, ahora». En un poema temprano, «El despertar» (*Las aventuras perdidas* [1958]), la imagen

de la jaula nos lleva a esperar la apariencia del pájaro que canta, o tal vez una princesa de la jaula dorada. Pero la jaula y el pájaro se han metamorfoseado –sin causa, simplemente efecto–:

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco
porque aúlla la muerte
y sonrío detrás del viento
a mis delirios (52)

La jaula se corporaliza: «¿Cómo no me extraigo las venas/ y hago con ellas una escala/ para huir al otro lado de la noche?» (43). La jaula crea una perplejidad, cuya única equivalencia es tal vez del poema #38 del poemario *Arbol de Diana* (1962):

en la jaula del tiempo
la dormida mira sus ojos solos

el viento le trae
la tenue respuesta de las hojas (86)

He señalado la imagen de la jaula porque es una de las imágenes de Pizarnik que parece prometernos algún emblema o sistema simbólico para descifrar el dolor y la búsqueda de los cuales habla con tanta frecuencia. Pero las jaulas se mezclan, se hacen internas, pertenecen a los pájaros, aun se transforman en pájaros. No nos permite Pizarnik ni el símbolo de la transcendencia. Como Gertrude Stein en *Tender Buttons*, aunque sin el humor de soslayo de Stein, Pizarnik nos recuerda de la importancia de cada cosa material, por pequeña que sea. Como un pintor cubista, o Cezanne, la perspectiva se pone en colapso, y perdemos el punto central; cada lugar del lienzo tiene un papel específico. Esta poesía, como nos recuerda Pezzoni, es irreducible. Como cada minuto, como el terror del tiempo que absorbamos por su poesía, cada palabra, cada minuto, cada imagen cuenta para algo. Cuentan los espacios en blanco, a veces para mostrar la pequeñez de la voces que luchan por salir.

Pero tampoco se unen los fragmentos para formar una totalidad; nunca llegamos a percibir un cuadro. El ejercicio poético siempre revela la mentira de la representación o de la significación:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré? (239)

Lo terrible, –lo terriblemente gracioso o absurdo–, es que gran parte de nuestro sentido de conexión y comunicación se liga con la secuencia de las palabras. Al hablar de nuestra existencia vamos creando la razón de ella, su andamiaje. Hablamos hasta crearnos el ser. Sólo podemos proceder con la tesis por haber hecho ciertas premisas. Pero una vez que aceptamos la premisa de la no-representación, de nuestra inha-

bilidad para entender el mundo, el cuento que nos contamos sobre la vida se desplaza como un paisaje cubista. Si una rechaza la sintaxis dominante, o la narrativa muchas veces contada, o los esquemas en los cuales nuestras vidas se desarrollan en lindas historias, entonces hay que luchar con el vacío. Y la reconstrucción de un lenguaje nuevo será una nueva poesía, una que rechaza el confort de lo conocido.

Uno de los terrores del mundo es su infinitud. La noche no tiene fin: «Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones» y «Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma» (IX y XVI, «Caminos del espejo», *Extracción de la piedra de locura* 132). ¿Qué tipo de identidad se puede construir de este constante caerse? Va en contra del proceso inexorable del envejecer, los límites de la vida, aun la experiencia del amor. Y la presencia del otro constituye la posibilidad de querer: Como dice la poeta mexicana Rosario Castellanos: «El otro. Con el otro/ la humanidad, el diálogo, la poesía comienzan» (Poesía, no eres tú», 1972). Pero en contraste con esta idea de Castellanos, en la poesía de Pizarnik, la mirada se desdobra sobre sí misma, en fascinación y en horror, como si supiéramos cuánto el otro se ha hecho un reflejo de la proyección de uno mismo.

Hay una teatralidad en las creaciones de Pizarnik. Digo teatralidad porque cada poema o prosa crea un momento dramático, una *performance*, los gestos que prometen y siguen prometiendo. Sin embargo, como Borges, ella escoge llevarnos por sendas erróneas, mientras parece no conocer bien la ruta ella misma. La fluidez de referencia nos da una especie de evasión voluntaria. Como en los cuentos de hadas, la forma puede ser fija, pero el contenido es fluido. Los significados de las palabras, como *jaula*, *tú*, *silencio*, *noche*, se erosionan y se reformulan. Y los paisajes se van vaciando de la presencia humana, excepto el yo multiplicante, mutando:

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
y ha devorado mis esperanzas

Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
Qué haré con el miedo (54)

El universo de Pizarnik raras veces se puebla por lo que podríamos llamar personas reconocibles, sin contar las figuras mitológicas o de las fábulas. Una excepción es «Poema para el padre» que es casi único en su producción. En este poema se presta la atención plena al otro, y produce algo que se parece a un retrato:

Una textura de luz en la que la mano se hundiría
como en la blanda tierra que te cubre, padre mío
de ojos azules recién llegado a tu nuevo lugar callado.

POEMA PARA EL PADRE

Y fue entonces
que con la lengua muerta y fría en la boca
cantó la canción que no le dejaron cantar

en este mundo de jardines obscenos y de sombras
que venían a deshora a recordarle
cantos de su tiempo de muchacho
en el que no podía cantar la canción que quería cantar
sino a través de sus ojos azules ausentes
de su boca ausente.
de su voz ausente.
Entonces, desde la torre más alta de la ausencia
su canto resonó en la opacidad de lo ocultado
en la extensión silenciosa
llena de oquedades movedizas como las palabras que
/ escribo.

23 de noviembre de 1971 (227)

Si leemos la obra de Pizarnik como una creación femenina, un poema al padre seguramente nos llama la atención. El ya está ausente, y sólo en muerte puede recuperar la palabra inocente que le ha sido prohibida, bloqueada por «jardines obscenos y de sombras». Al situar a Pizarnik como poeta mujer moderna, unas analogías surgen con sus contemporáneas como las norteamericanas Sylvia Plath y Anne Sexton, también poetas interiorizadas cuyas temáticas reflejan la angustia existencial. Sin embargo, hay diferencias radicales aquí. Con la poesía de Pizarnik, una no siente la furia y el atrapamiento que se siente en la poesía de Plath sobre el amor, la maternidad, y el lugar del padre. El «Daddy» corrosivo de Plath, en que se asocia el patriarcado con el nazismo, es feroz, en contraste con las referencias más oblicuas de Pizarnik. Y en comparación con Sexton, se siente que Pizarnik encuentra poca esperanza de transcendencia más allá del encuentro del poema. El remar terrible hacia Dios de Sexton («awful rowing toward God») es un tipo de transcendencia, aunque evanescente y fugaz, no otorgada a Pizarnik. En general, se podría decir que la visión de Pizarnik tiene mucho menos que hacer con el cuerpo, el cuerpo físico, que muchas poetas de su generación. La rebelión, sí, un empuje contra el cuerpo de palabras y apariencias, sí, un ímpetu furioso hacia la expresión, la fragmentación en voces múltiples, identidades múltiples. Pero Pizarnik nos hace advinar más sobre sus búsquedas. La orfandad es un estado general, pero no se les echa la culpa a padres específicos. Al contrario, es el mundo de la representación que es tan elusivo, la búsqueda de las palabras para unir la sensación y el decir. No se puede encontrar un desencuentro más radical entre el decir y el tener que el expresado en «En esta noche, en este mundo»:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré? (239)

Aquí el gesto de Pizarnik es profundamente insolente, quizá más insolente que trágico. Cuestiona los usos del lenguaje. Su falta de fe en la abstracción, de la palabra que consuela, es radical y clausura la posibilidad del consuelo:

mi persona está herida
 mi primera persona del singular

escribo como quien con un cuchillo alzado en
 / la oscuridad

escribo como estoy diciendo
 la sinceridad absoluta continuaría siendo
 lo imposible
 ¡oh quédate un poco más entre nosotros!

los deterioros de las palabras
 deshabitando el palacio del lenguaje
 el conocimiento entre las piernas
 ¿qué hiciste del don del sexo?
 oh mis muertos
 me los comí me atraganté
 no puedo más de no poder más (24)

Tanta ferocidad –heridas, cuchillos, ella misma la que lleva el cuchillo, «conocimiento entre las piernas»– ¿qué hacemos con estas yuxtaposiciones? Pizarnik no solamente tira *collages* de fragmentos de imágenes. El silencio, el lenguaje, la música, la fiesta, el amor, los sueños, el delirio—hay ciertas continuidades. En la sección en verso del poema en prosa «Extracción de la piedra de locura» (1968) leemos:

mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar
 de mi ser confusos y difusos
 mi cuerpo vibraba y respiraba
 según un canto ahora olvidado
 yo no era aún la fugitiva de la música
 yo sabía el lugar del tiempo
 y el tiempo del lugar
 en el amor yo me abría
 y rimaba los viejos gestos de la amante
 heredera de la visión
 de un jardín prohibido (138)

En la obra de Pizarnik hay a veces violencia, o imágenes violentas. Pero en realidad no es tanto la violencia en movimiento, sino los residuos después de una violencia: «las muñecas desventradas» (153), «imagen mordida por los perros del desconsuelo» (163), «Un ahorcado se balancea en el árbol» (120), «Ausencia desnuda» (57), «este clavarse las uñas/ en el pecho, este arrancarse/ la cabellera a puñados, este escupirse/ a los propios ojos» (55), «el miedo con sombrero negro/ escondiendo ratas en mi sangre» (47), «y cantos/ entre ruinas de niños ahogados» (244). Es un universo donde se repiten muchas de las mismas imágenes

pero en contextos distintos. A veces se entrecruzan el cuerpo y el lenguaje y las dos cosas son sacrificadas como si fueran objetos físicos de la misma calidad: «una tribu de palabras mutiladas» (101), «contemplar a cada uno de mis nombres/ ahorcados en la nada» (52), la melodía rota de mis frases» (157).



Las imágenes de su poesía se diferencian, creo, de las imágenes de la prosa. En la prosa, se pone en activo esa violencia, mientras que en gran parte la poesía, lo que queda son los fragmentos, los elementos sobrevivientes de unos fracasos y violencias anteriores. Unos poemas de *El infierno musical* pueden servir como ejemplo de este escenario ya destruido:

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes (170)

Lo que tal vez empezó como un paisaje descriptivo se transforma en un alucinante amontonamiento de imágenes y de gestos fantásticos, que por su exageración quita la inmediatez de la violencia. Y en *La condesa sangrienta* Pizarnik reescribe una de las historias más sangrientas imaginables, de una condesa que, como divertimento, gozaba de desangrar a muchachas capturadas por sus soldados. En la poesía estas imágenes corporales toman otra forma, se incorporan en un universo donde se transmutan las palabras en seres vivientes. En la poesía lo que nos deja son los restos, los elementos de un jardín o universo destruido.

Una selección de *La condesa sangrienta*, sin embargo, nos puede dar una perspectiva distinta sobre el universo poético. En «El espejo de la melancolía» Pizarnik asocia el sonido y la melancolía de una manera extraña, entendiéndolos como posesión por el diablo: «Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado» (385). En su poesía Pizarnik trae a la superficie las imágenes, o partes de imágenes, que habían sido suprimidas, lo que preferimos no mirar. Como dice Samuel Beckett en «Ill Seen Ill Said»: «The eye must return to the scene of its betrayals» [El ojo tiene que volver a la escena de sus traiciones].⁴ De su obra se ha dicho mucho de la influencia de los surrealistas y sus conexiones con los estados del sueño. Pero el «slippage» o el retorno en la obra de Pizarnik al mundo de la niñez, un tiempo de la música, es constante. Si hay un intertexto, es el contrapunto con un tiempo anterior, un tiempo al que se refiere en los escenarios casi teatrales, paisajes como los de los cuentos de hadas, o *Alicia en el país de las maravillas*. Este es el mismo tiempo captado que evoca en el poema para el padre. ¿Son estas irrupciones del recuerdo o de la memoria involuntarias, o constituyen refugios? Pizarnik hace clara su opinión de la realidad representacional: «Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto, ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?» (171).

Hay una tentación, al leer la obra de Pizarnik, de hablar de «la página en blanco» y «la creatividad femenina», de hablar de los silencios impuestos por el lenguaje falocéntrico. Esto puede ser verdadero, pero todavía no

puede explicar la *voluntad* de Pizarnik de rehusar de desarrollar una historia, una identidad, la narración de una «persona». El silencio es central en la escritura de la mujer. Como nos ha dicho Susan Gubar, «las autoras mujeres explotan [la figura de la página en blanco] para mostrar cómo la mujer ha sido definida simbólicamente en el patriarcado como una tabla rasa, una carencia, una negación, una ausencia. Pero el estar en blanco aquí es un acto de desafío, una peligrosa y arriesgada negativa a certificar pureza. La resistencia ... permite [la] auto-expresión, pues hace su manifiesto al negarse a escribir lo que se esper[a] que escrib[a]. Que no le escriban encima es, en otras palabras, la condición de nuevas formas de escritura para la mujer».⁵

¿Es más difícil que una mujer salte hacia el lenguaje? ¿Trataba Pizarnik de romper las barreras del lenguaje? No estoy segura, pero tengo la sensación de que ella decía algo como: yo sé hacer eso, pero busco otra cosa. Como dice en «Piedra fundamental»: «No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más» (154).

Profundamente escéptica, profundamente espezanzada, Pizarnik les ha hablado a tantos escritores jóvenes porque creía en la promesa de alguna revelación, aun entre tantas dudas. En el poema «Signos» de *El infierno musical*, se cumple la promesa, aunque no de la manera esperada:

Todo hace el amor con el silencio
 Me habían prometido un silencio como un
 fuego, una casa de silencio.
 De pronto el templo es un circo y la luz un tambor. (159)
 Se nos entrega lo que pedimos, no en la forma que
 lo hemos pedido, sino en la forma de otra realidad.
 Ultimamente, creo que Alejandra Pizarnik se admira
 por su heroicidad en medio del terror constante, como
 en «Te hablo»:

estoy con pavora.
 hame sobrevenido lo que más temía.
 no estoy en dificultad:
 estoy en no poder más.

No abandoné el vacío y el desierto.
 vivo en peligró. (250)

Alejandra Pizarnik – «alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra»– ha llegado a ser un lugar de refugio y el sitio de encontrar más valor para enfrentarse con la vida y la palabra. Su heroicidad no es tan visible. Un elemento de la negación es el silencio. Su lucha con el silencio impuesto, con los silencios necesarios de



la resistencia, y las deslumbrantes construcciones rescatadas de la lucha, con insolencia, con agudeza chispeante, y con unas victorias ocasionales, han hecho de su obra un sitio de una nueva conciencia.

Notas

¹ De *La última inocencia* (1956), *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*, ed. Cristina Piña (Buenos Aires, Corregidor, 1994), p. 31. En adelante, los números de página en el texto se refieren a esta edición.

² En «Alejandra Pizarnik: la poesía como destino», *El texto y sus voces* (Buenos Aires, Sudamericana, 1986), pp. 158-161.

³ «Alejandra Pizarnik y la formación del silencio», *Sur*, 3/ v/90, s/p.

⁴ Citado en Marjorie Perloff, *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric* (Evanston, Illinois, Northwestern University Press), p. 173.

⁵ «The Blank Page and Female Creativity», *Critical Inquiry*, Invierno 1981, 259; trad. por Paula Brudny en «La página en blanco y las formas de creatividad femenina», *Feminaria*, Año I, N° 1 (junio 1988), p. 12.



“Una imagen que me alude”

Entrevista a las realizadoras de
Vértigos o contemplación de algo que cae

Vértigos o contemplación de algo que cae, el film escrito y dirigido por Vanessa Ragone y Mariela Yeregui,** articula el documental con una línea ficcional y exhibe una lectura de la poesía de Alejandra Pizarnik. En él, una niña recorre diversos espacios que implican una puesta en imagen de la interpretación personal que las autoras han llevado a cabo sobre el universo poético de Pizarnik. Esa niña “es testigo de múltiples situaciones que, en última instancia, no son sino el producto de su propia imaginación”. Paralelamente, o en contrapunto, el registro documental muestra a poetas, profesores, amigos y la hermana de la escritora brindando testimonio sobre su relación con ella y con su producción poética. La idea de la entrevista fue indagar acerca de esta producción atípica que propone una articulación especial entre poesía y cine.*

¿Por qué elegir a Alejandra Pizarnik? ¿Cómo surgió la idea del video?

V.R.: –El proyecto comenzó en 1988; Mariela y yo estudiábamos en el Instituto nacional de Cinematografía y teníamos que hacer un documental como trabajo práctico de fin de curso. En nuestros momentos de esparcimiento habíamos descubierto que las dos éramos amantes de Alejandra Pizarnik, de la poesía de alejandra pizarnik. Un día, Mariela me dice. “¿Sabés que mi tía fue compañera de colegio de Alejandra?”; a partir de ahí empezamos a ir todos los fines de semana por Avellaneda, por el bendito terraplén y decidimos que ése era el lugar para la película (de hecho, quedó como el escenario fundamental). Finalmente, ese año no pudimos hacerla porque en el Instituto exigían que el trabajo fuera individual, no aceptaron que co-dirigiéramos. Pero el germen ya estaba; era “la” conexión: a las dos nos fascinaba su poesía, Mariela era de Avellaneda y tenía esa tía, que es la que aparece en el video diciendo “teníamos

mamás que nos gritaban mucho”.

La literatura ha nutrido al cine desde sus comienzos; sin embargo no es habitual el trabajo cinematográfico con la poesía. ¿Cómo pensaron ustedes esta relación?

V.R.: –El mundo poético de Alejandra siempre fue para nosotras un disparador de ideas, de inquietudes, de imágenes y de historias. Lo primero que pensamos fue que era posible armar un discurso filmico proponiendo una lectura: queríamos mostrar nuestra vivencia de lectoras de Alejandra Pizarnik, expresar una realidad subjetiva, aproximarnos a la realidad artística que la había originado. Era pensar la poesía reinterpretada desde nuestra experiencia receptora. El cine mirando a la poesía, un lenguaje hablando de otro, un modo de expresión diciendo lo suyo y con sus propias herramientas sobre otro modo de expresión.

M.Y.: –Por otra parte, este documental, además de anhelos e inquietudes personales, implicaba actualizar de alguna manera su palabra. Para quienes no la conocen, puede ser una aproximación a su obra. Para quienes aman la poesía de Pizarnik, el film quizá sea un vía abierta para la confrontación de lecturas, entre las cuales, la nuestra es una más. En ningún momento pretendimos fijar una interpretación o decir “nosotras tenemos la verdad”.

¿Cómo surgió la idea de cruzar documental y ficción?

M.Y.: –Para nosotras la película es un documental, un documental sobre una obra poética. Y acá se cruzan dos cuestiones. Por un lado, pensamos que no hay documentales objetivos, que de entrada –en la elección del material, en la selección de testimonios, etc.– hay un sujeto que interviene y dejar su marca. Por otro lado, en este caso se trataba de documentar

una lectura; entonces, más que ubicarlo como ficción, diríamos que el trabajo consistió en encontrar imágenes que representaran ese discurso poético.

Pareciera que en el caso de Pizarnik la referencia biográfica fuera un lugar obligado. ¿Cómo resolvieron este aspecto?

M.Y.: –Queríamos construir un discurso audiovisual y para eso había muchas posibilidades: la biografía de Pizarnik, los datos y testimonios documentales, la creación de un discurso teórico o analítico acerca de los aspectos meramente literarios de su obra. Es decir, el film podía tener como objeto a Alejandra (en función de sus vivencias personales) o su literatura. Pero nosotras nunca nos planteamos realizar una biografía, sino que quisimos adentrarnos en su obra artística, tomando sólo los datos esenciales que permitieran contextualizarla. Fue la riqueza misma de su espacio poético la que nos impulsó hacia la exploración audiovisual.

¿Cómo hicieron para estructurar su lectura en un lenguaje filmico?

M.Y.: –Habíamos encontrado que uno de los temas que tenía una presencia fuerte a lo largo de su obra era la muerte. No la muerte como un mero significado trágico. La muerte en Alejandra –desde nuestra lectura– es destino, lugar de la nostalgia, de la pérdida de la infancia y de la inocencia, tropos poéticos, humorada, puesta en escena y, paradójicamente, se vincula también con la vida, con lo cotidiano. La temática de la muerte fue el eje a partir del cual pusimos en tensión diferentes climas poéticos.

¿Qué relación tienen esos climas poéticos con los distintos registros estéticos que aparecen en el film?

V.R.: –Tienen que ver con cuatro etapas o momento en los que organizamos la narración alrededor del tema de la muerte (ver: “Estructura

Estructura cinematográfica (fragmento tomado del guión original)

Primer momento: la muerte es vista desde un lugar de inocencia y letanía, como presagios de los paraísos que se perderán: el de la infancia, el del seno familiar.

De *Los trabajos y las noches*

Infancia

Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
en honor de las lilas,
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.

Segundo momento: aquí la muerte cobra entidad literaria. Es tratada con desapego e ironía, en un crescendo de farsa que desemboca en lo guiñolesco, en lo monstruoso.

De *Textos de sombra y últimos poemas*

Devoción

–Toma un poco de vino –dijo la muerte.
La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.
–No veo que haya vino –dijo.
–Es que no hay –contestó la muerte.
–¿Y por qué me dijo usted que había? –dijo.
–Nunca dije que hubiera sino que tomes –dijo la muerte.

–Pues entonces ha cometido usted una incorrección al afrecérmelo
–respondió la niña muy enojada.

–Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada
–se disculpó la muerte.
La muñeca abrió los ojos.

Tercer momento: es al gran despliegue teatral. La muerte como puesta en escena, desbordante y grotesca. La muerte en su concepción ficcional: la de los pasillos interminables y mazmorras oscuras.

De *La condesa sangrienta*

Pero ¿quién es la muerte? Es la dama, que asola y agosta como y donde quiere. Sí, y además es una definición posible de la Condesa Bathory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso tal vez, representaba y encarnaba a la muerte. Porque ¿cómo ha de morir la muerte?

Cuarto momento: este momento marca un descenso de la tensión alcanzada. En él la muerte es vista como “elduro contrario de la vida” desde una perspectiva más despojada y ligada con lo vital.

De *Árbol de Diana*

33

alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va

cinematográfica”). Esos momentos aparecen enmarcados por cuatro figuras que para nosotras eran representativas: Myriam Pizarnik, Arturo Carrera, Diana Bellessi y Olga Orozco. Y cada uno de esos momentos y cada presentación de estas personas fueron tratados con diferentes estéticas: lo clásico, lo barroco, la austeridad oriental, el desborde expresionista; distintas puestas en escena, cruces de distintas realidades.

¿Cómo eligieron los textos?

V.R.: –Fue muy especial. En el '88 ya habíamos realizado una selección de textos, pero en la película fue lo último que hicimos: armamos la imagen, se hizo la música, etc. El único texto que estaba previsto de entrada era el de “La reina loca”, que iba actuado. Después había que decidir los textos en off, paralelamente, ver las voces que los iban a leer. Buscamos los textos que teníamos originariamente y dijimos “no, veamos todo de nuevo”. Volvimos a todos los libros, a marcarlos. Cuando terminamos de marcar, eran prácticamente los mismos que al principio.

M.Y.: –Además los que marcaba ella eran los mismo que marcaba yo. Durante años vinimos marcando los mismos textos. Después hicimos la lectura para re-seleccionar, ella por su lado y yo por el mío. Los textos seguían siendo los mismo, y los mismos que habíamos seleccionado años atrás.

Claro, eran los textos que les habían permitido construir su lectura personal de la poesía de Pizarnik. Pero en el film, muchas aparecen fragmentados...

V.R.: –Aparecen fragmentados por una cuestión narrativa, por cómo queríamos armar todo ese otro relato que implican los textos, que se pueden escuchar por su cuenta. Alguno se repite, como “alguna vez tal vez me iré...”, porque era intencional que en el terraplén la niña estuviera dos veces. Después hay un trabajo de sonido que a mí me gusta mucho, realizado por Gustavo Constantini con ese texto y un tema de Janis Joplin, en el momento en que la niña se duerme y sueña. Es decir que hay toda una elaboración con los textos y también con las voces que los leyeron.

¿En qué consistió el trabajo sobre las voces?

V.R.: –La idea era que los textos estuvieran en distintas voces. Eso lo discutimos con todo el mundo, incluso con María Luisa Bemberg, a quien le habíamos acercado el proyecto del guión al principio. Ella nos decía. “varias voces no; eso va a llevar a confusión porque es como la voz interior”. Pero nuestra opinión era justamente que la voz interior eran diversas voces. De hecho, Alejandra misma lo dice: “no puedo hablar con mi voz, sino con mis voces”. Entre esas voces, incluso había una de hombre, de padre, una voz que es la otra, la de la condes, de cómo se la ve a esa otra mujer, la muerte. Por eso nos pareció muy enriquece-

Vértigos o contemplación de algo que cae

Fragmento de la Secuencia II del guión técnico: Escena II. Exterior Camp/día nublado. Personajes: Niña, Labios rojos, Raina loca

*Plano Detalle de las piernas de la niña, caminando sobre la hierba del campo. Unos pies femeninos, desnudos, se unen a la caminata.

*Primer Plano de la niña. Alza su mirada hacia la recién llegada. Imperturbable, continúa su marcha y murmura:

*P. Det. de unos labios rojos.

*PP de la niña, gira hacia su derecha y sale de cuadro.

*P. Det. de piernas que entran a cuadro –las de la niña y las de este nuevo personaje femenino. La cámara panea, acompañando la caminata. Las piernas de ambas se detienen. Las piernas infantiles reinician la marcha, saliendo por derecha de cuadro.

*Plano General de una pequeña loma rocosa, en donde una mujer delgada –la reina loca–, grotescamente vestida, se encuentra sentada, frente a una mesa chica, circular, tomando té. Junto a ella, un perro se halla echado, durmiendo. La niña, de espaldas, ingresa a cuadro. La “reina” permanece indiferente ante la llegada de la niña.

*PG corto (desde el lateral) de la reina y la niña que se aproximan a la reina.

*P. Det., por corte en movimiento, de los pies de a a y los pies del personaje “labios rojos” que ingresan a cuadro. Ambas se detienen.

*P. Det. de los labios rojos.

*Plano Medio corto de la reina.

*PP de la niña que observa.

*PG corto de la niña y la reina, frente a frente. La reina mira a la niña y en dirección hacia la izquierda de cuadro, donde supuestamente se encuentra el otro personaje en el fuera de campo. La niña se sienta sobre una de las rocas. Se acoda sobre las piernas, sosteniendo con sus manos su cabeza, en actitud de espera.

*PM de la reina quien, imperturbable, continúa tomando el té.

*PP de la niña, en la misma actitud de antes.

*P. Det. de los labios rojos.

*PP de la reina, con los ojos llenos de lágrimas.

*PM de la niña y la reina. La niña la observa. La reina continúa con la mirada perdida.

NIÑA: –*Todavía no vi a la reina loca*

LABIOS ROJOS: –*Entonces acómñame y te contará su historia. Sonido de mar. Olas que chocan contra rocas (hasta el final de la escena)*

LABIOS ROJOS: –*Esta niña desea conocer tu historia.*

REINA LOCA: –*Yo también quisiera conocer mi historia si yo fuera ella y ella yo...
...síntense las dos y no digan una sola palabra hasta que haya terminado.*

NIÑA: –*No sé cómo va a terminar si no empieza.*

LABIOS ROJOS: –*Siempre divaga sobre lo que no tuvo. Lo que no tuvo la atraganta como un hueso.*

REINA LOCA: –*Niña, tú que no has tenido un reino no puedes saber porque voy bajo la lluvia con mi corona de apel dorado y la protejo...*

NIÑA: –*para que no se moje –murmura.*

REINA LOCA: –*Es inútil contarte mi historia desde el principio de nuestra conversación, porque yo era otra persona que no está más. El sonido de mar cobra mayor nivel.*

dor usar la voz de la niña, de Aleandro, de Alcón, de Daunes, para armar un discurso con esos textos. En un primer momento, todos leyeron todo y fue muy interesante elegir cuál era la voz para cada texto. En eso colaboró mucho con nosotras Teresa Arijón –que había hecho el training actoral de la nena– como directora de actores y poetas que escribió y trabajó mucho sobre Pizarnki.

¿Cómo manejaron las entrevistas?

M.Y.: –Nos demandaron muchísimo tiempo porque tuvimos que reunirnos con cada persona, presentarnos con lujo de detalles porque éramos dos desconocidas que veníamos a indagarlos acerca de alguien muy querida. Había que conseguir que se aflojaran, que empezaran a contar. Nosotras necesitábamos descubrir qué era lo que de cada uno de ellos queríamos que apareciera en la película. Esas charlas nos permitieron diseñar la pregunta precisa para obtener en el momento de filmar una respuesta adecuada a las necesidades del guión.

V.R.: –Además, fue bastante difícil porque en la mayoría de los casos tuvimos que vencer cierta reticencia e, inclusive, algunas personas hablaron públicamente de Alejandra por primera vez después de su muerte. A veces resultaba difícil encontrar el tono para hablar de ella. Vivimos momentos muy fuertes, muy conmovedores.

El título del poema de Pizarnik del que sale el del video es “Vértigos o contemplación de algo que termina”. ¿Cómo fue la elección y por qué le cambiaron la última palabra?

V.R.: –De entrada sabíamos que el título iba a salir de algún poema y pensamos que ése era el que más se ajustaba, el que más daba cuenta de nuestra visión sobre la obra de Alejandra. De todas maneras, hicimos una lista con títulos posibles y los sometimos a votación entre todas nuestras amistades. Así que el título fue refrendado democráticamente. El verbo que cambiamos lo tomamos del mismo poema, del verso que dice “de sí misma cae”. Nos pareció que “termina” estaba marcando un final, algo que quedaba cerrado y que, por el contrario, la idea de caída tenía dinamismo. Justamente, lo que a nosotras nos interesaba trabajar era una narración sin principio ni fin, en la que el “tiempo” fuera el del mero transcurrir.

M.C. y S.J. (marzo 1996)

*Film ganador del Primer Concurso Nacional de Cortometrajes. Producido gracias al aporte del instituto nacional de Cinematografía, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, a través de Lugar de Mujer. Fue estrenado en 1993 con gran repercusión de público y crítica y se convirtió rápidamente en objeto de culto. Actualmente puede conseguirse en la Librería de Mujeres de Buenos Aires.

** Las realizadoras son argentinas y cursaron estudios en el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía. Actualmente, trabajan juntas en el guión final de un largometraje que se titulará *Godwana* (“mítico continente de África y América unidas”), sobre la vida de los jóvenes del Tercer Mundo.

Alejandra revisited

Gabriela De Cicco

Algunas de las nuevas poetas argentinas de la reciente generación del noventa tenemos en nuestro horizonte ciertas voces, registros y tonos que nos hacen guiños, que nos seducen, contra los cuales luchamos a brazo partir o bien adherimos para luego seguir nuestro camino y dejarlos en el lugar más amoroso de las referencias; algunos de ellos son los de Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María del Carmen Colombo, Susana Thénon...

Y antes de ellas, y en su propio horizonte, una sinfonía magnífica y estruendosa: Alfonsina Storni, Olga Orozco, Amelia Biagioni, Alejandra Pizarnik y Juana Bigozzi.

En esa escena, la angustia de las influencias marca un recorrido mínimo y personal pero demasiado grande: Alfonsina, Alejandra, y por el camino trazado por ellas, pero quebrándolo y sembrándolo de atajos y desvíos: Diana.

Pero con ojo atento y oído sensible nos damos cuenta, como en un juego lógico, de los nombres que molestan, que no concuerdan, que se escapan hacia otra dirección; esos nombres son: Orozco, Biagioni, Pizarnik.

Y es justamente aquí cuando se instala la necesidad de una revisión de estas poéticas, y sobre todo del lugar que ocupa la poesía de Alejandra ya que la suya ha sido, por diferentes motivos, la que más ha marcado a las generaciones posteriores de poetas.

Creado el mito poco tiempo después de su muerte ocurrida en 1972, canonizada por una crítica que podríamos llamar hermenéutica, que ha tendido a cristalizarla cerrando su poética de múltiples entradas en un sentido unívoco, y sobredimensionada en los ochenta por un abuso de citas, poemas dedicados a ella y copias burdas de sus poemas, Alejandra se presenta en los noventa como un objeto del deseo al que se quiere alcanzar pero de una manera nueva; prueba de ello son las investigaciones, algunas aún inéditas, de otras poetas o críticas, que vienen desarrollando desde hace años un trabajo muy interesante y renovado al respecto.¹

Por otro lado se realiza una película documental en la que se rescatan ciertos textos de su obra sobre los que antes nunca se había hecho referencia o sobre el que se había trabajado muy poco, como es el caso de *La Condesa Sangrienta*. Además se publica el esperado libro de Isabel Monzón que justamente estudia las condesas de Alejandra y Valentine Penrose, abriendo una puerta hacia un nuevo camino de comprensión y lectura por medio de la psicología.²

Ante este panorama cambiante, nosotras, como lectoras y como poetas, debemos preguntarnos casi por primera vez cuál es la herencia que nos dejó Pizarnik–mujer–poeta.

Tomemos dos momentos de su poesía para poder comenzar a reflexionar.

Uno es: “*¿Qué significa traducirnos en palabras?*”³ y

el otro: “¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado”.⁴

Lo más significativo es que encontramos estas dos citas en el que fue su último libro, un libro en donde se hace presente su constante lucha con el lenguaje para poder decir, entre otras cosas, la imposibilidad de poder decir “acertadamente” lo que se desea y el terror de la soledad existencial. El miedo quiebra la forma del poema, su ritmo sigue un aliento rápido, el silencio busca su signo como en la música.

Al primer verso citado me interesa actualizarlo de la siguiente manera: ¿qué significa para las mujeres el traducirnos en palabras? Por un lado un trabajo íntimo de indagación, un permanente *insight* que permita obtener las imágenes necesarias que nos ayuden a “recomponer una identidad rota, o crear un verosímil autobiográfico que se engendra a sí mismo en el poema”⁵ y por otro lado un trabajo constante con el lenguaje para poder construir una lengua propia. Y creo que es justamente este trabajo el que respondería a la segunda pregunta formulada por Alejandra: la conciencia tomada en este tipo de práctica escrituraria nos permitiría abrir una puerta hacia todo lo contrario de lo que la poeta enunció.

La pregunta de Pizarnik parece denunciar también la carga de toda una tradición, de la que ella es subsidiaria: el romanticismo, el surrealismo y cierta línea de la generación del cuarenta –léase Molina y Orozco-. Sin embargo, su trabajo sobre esa tradición no parece haber sido suficiente.

Por otra parte, en sus diarios encontramos esta entrada: “Hubiera preferido cantar blues en cualquier pequeño sitio lleno de humo en vez de pasarme las noches de mi vida escarbando en el lenguaje como una loca” (2.V.61, París).⁶ Cantar obviamente no es escribir; cantar no significa crear necesariamente el texto que luego se vocalizará, pero sí lleva implícita la interpretación tanto de un texto propio como ajeno, y es esta palabra con sus múltiples significados la que nos lleva a pensar la escritura como una interpretación que concibe, ordena o expresa de un modo personal la realidad; no olvidemos que una de sus acepciones es la de representar un texto dado.

Pareciera que para Pizarnik hubiera sido preferible interpretar un texto previo, incluso creado por otra persona, en vez de escarbar en el lenguaje, acción que permitiría expresar de un modo netamente personal la realidad. Lo que parece estar en juego en estas líneas de su diario es el dolor de tratar de traducir en palabras sus visiones, sus sensaciones; sería más fácil, más liviano cantarlas pero con las palabras de otro/-a. Esto también nos puede dar una idea de escritura palimpsestica: escribir sobre otro texto ya escrito, borrar apenas y seguir las huellas; es más, podemos pensar en la comodidad que es seguir los pasos anteriores. En Alejandra se nota cierta incomodidad, pero parece serlo sólo por momentos. Lo que sí importa es ver cómo re trabaja las citas de sus autores preferidos, citándolos a veces sin comillas y apropiándose de una forma muy especial. Y podemos ver esto sobre todo en la parte más delirada de su discurso poético.

Pero no podemos soslayar a esta altura que tanto

escribir como cantar (como cualquier otra disciplina artística) es una elección de vida que realizamos guiadas/-os por nuestro deseo y sobre todo a partir de nuestras capacidades o dones; y en este caso las obligaciones provienen de nuestro interior, sobre todo cuando no se trata de una escritura profesional que llevaría a cumplir con fechas de entrega, etc.⁷

La elección por la poesía para muchos/-as poetas de la generación de Alejandra ha hecho de la obra de aquéllos/-as un lugar de resistencia, de lucha, de denuncia, y es aquí cuando podemos ver, por los menos, dos de las puntas de la generación del sesenta: por un lado Gelman, Bigozzi, y por el otro Pizarnik y M. A. Bustos. Un mismo tiempo para diferentes voces, poéticas; cuerpos poéticos intentando cambiar la realidad cada uno/-a a su manera, todos/-as acertados/-as, quien más, quien menos marcando camino.

Creo que la denuncia tuvo en Alejandra una forma expresiva bastante particular y personal, ya que más allá de los aspectos autobiográficos, su poesía marcó los lugares de las pérdidas, puso en evidencia ese vacío expresivo y significativo que recién la generación de las poetas del ochenta comenzarían a llenar, no sin sufrimiento, pero sí con la convicción de que un cambio era posible para el decir de las mujeres, sobre todo después de los años de la dictadura. La escritura de algunas de estas poetas como la de Pizarnik fue también contra el miedo, pero un miedo originado en otras raíces.⁸

Siguiendo con la lectura de sus diarios podemos ver cuántas veces Pizarnik se sentía *condenada* al trabajo de escritura, sin embargo, para ella la escritura de un diario podría facilitar el camino hacia la libertad, el camino hacia el autoconocimiento, y a la vez poder hablar de la experiencia de lo poético, que en definitiva es el camino en sí mismo. Pizarnik escribió: “Si pudiera tomar nota de mí todas los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo, no me escucho” (6.III.61, París).

Lo ideal sería, para las que les interesa, potenciar esta indagación presentada por Alejandra en estas líneas y deshacernos de la idea de *condena*. Comenzar a escuchar más atentamente, tomar nota de las voces internas que puján por salir de una manera nueva, fundar verdadera leyenda y crear un nuevo territorio.

Para las poetas del noventa, la escritura tendería a ser *tarea* en el sentido bellessiano del término, un predominio de la conciencia sobre cada línea escrita desde las entrañas: “Una mujer madura / que ya / no será // sino / lo que es: // tarea // Conciencia que expresa / el esplendor // y deseo / más allá / de la línea de sombra”.⁹

La genealogía es amplia y amorosa, pero si insistimos en quedarnos en la línea de sombra de los poemas de Pizarnik sin intentar resemantizar la lengua poética heredada, no podremos avanzar mucho, clausurándonos en la mera repetición de un fragor fascinante pero que ya ha dicho (hasta donde pudo) lo que quería decir.

Notas

¹ Ejemplo de esto es lo realizado por Delfina Muschietti, Alicia Genovese, Diana Bellessi.

² Isabel Monzón, *Báthory. Acercamiento al mito de la Condesa Sangrienta*. Bs. As., Feminaria Editora, 1994.

³ “Ojos primitivos” en *El infierno musical*.

⁴ "Piedra fundamental", *Ibid.*

⁵ A este respecto recomiendo leer un trabajo muy inspirado como es el de la poeta y crítica canadiense Nicole Brossard: "Memoria: holograma del deseo", en *Feminaria*, N° 3, abril de 1989.

⁶ Susana Poujol, "Intertextualidad en la poesía escrita por mujeres en la última década", *Feminaria*, N° 7, agosto de 1991.

⁷ Alejandra Pizarnik, *Semblanza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. Ed. a cargo de Frank Graziano, p.

254. Todas las citas de los diarios son de esta edición.

⁸ Por otra parte varias de las entradas de los diarios dan cuenta de lo pesado que era para Alejandra cumplir con los encargos de las diversas publicaciones con las que colaboraba y esto nos pone frente a la falta de tiempo para poder crear la propia obra; otro punto interesante ver en Alejandra.

⁹ Ver en Monzón, op. cit., p. 28 cuando se habla sobre la relación entre la melancolía y los regímenes autoritarios.

¹⁰ Diana Bellessi, *Eroica*, Bs. As., Libros de Tierra Firme y Ultimo Reino, 1988, p. 78.

Un recuerdo suntuoso*

Diana Bellessi

1985

Recordar a: ¿no es siempre recordarse a uno mismo? A, vuélvese sombra ante la maravillosa luz de quien recuerda. Sombra muda, no tiene voz de réplica, vuélvese imposible el ejercicio del amor donde dos, miran, diferentes, y en un guiño de trágica complicidad aceptan lo discontinuo de la mirada, la imposibilidad del recuerdo en común, mas sin embargo. No. Esta cuestión de a dos en apariencia, con una ausente, se parece a la pasión: una arde en constante referencia a la otra, pero arde de sí, hace al objeto a imagen y semejanza del propio ideal. Cuán magnífica soy que te conocí y amé y respeté y logré tornar tu mirada hacia mí.

Un suceso rutilante de mi juventud fue encontrarme con los textos de Alejandra Pizarnik. Con el gesto omnipotente de aquellos días, la obligué a conocerme. Toqué el timbre de su casa. Aquello me permitió acceder, voyeur comprometida, a su intensa, desafortada relación con la escritura, podríamos decir, con el mundo. Es un recuerdo suntuoso. En la fría opacidad de la luz refractada sobre ese cuerpo vivo al que llamamos memoria, es un raspón de oro caliente. Señala a veces, cuando logra atravesar el monótono rumor del panteón literario, donde bailan restos fósiles como prestigio, acumulación de territorio, nombre: señala a veces, cuando lo logra, en el delicado instante donde el poema se escribe, volverse lugar, comida, sexo, necesidad irrefrenable frente al deseo. Deseo de qué. De entrar. Quebrar el borde y ser ganada por la ilusión de fusionarse. A qué. No importa. Y retornar. Dándose cuenta a una misma. A nadie conocí que ejerciera tanto esta ecuación como Alejandra.

Durante quince años no quise romper el diálogo único, secreto con su muerte. Nunca respondí a la solicitud de estudiantes extranjeros o periodistas que intentaban entrevistar a los amigos y conocidos de Alejandra Pizarnik. Después de todo yo no había sido su conocida ni su amiga. Era su heredera. Me había encontrado con ella en estado de inocencia, y todo pasó por el cuerpo del texto. Me enseñó como nadie hasta entonces sin instaurarse en maestra, juegos de verano que se muestran las niñas entre sí. Repito: por qué ahora. Quizá porque la primogénita abdica de su estado de tal: ahora puedo referirte.

Topos: Desesperación vuelta breve carcajada. Ironía. Así recibí de vos los cuentos de Djuna Barnes, los poemas en prosa de Baudelaire, *Aurelia* de Gerard de Nerval, Bataille. Te debo que no hayas intentado nunca retener a nadie. Parecías bastarte a vos misma. Qué deliciosa jaula. Por eso tu escritura se hace irreductible: apártate de aquí o sucumbe. Te debo la ausencia de mesianismo, salvo uno –cargaba todo el resto sobre mí– el de la aventura. Aventura de palabra.

Y su reverso: la muerte: silencio donde se inscribe el poema. Esto se parece a una carta, después de tantos años de penar, no haber podido reencontrarme con vos siendo adulta. ¿Adulta? Adúltera, responde, guiñada de ojo de por medio. Dije que sí, vaya a saber por qué triquiñuela de poder, por qué desdeo de recordármeme, quisiera ver, en este baile, querida amiga. Dije sí mientras me perdonaba la vida diciéndome que no caería en necrofilia confesional alguna. Nadie tan lejos de la muerte vos, capaz aún de impulsar al texto a hablarse solo, cuando alguien pretende hablar de vos. Una frase puede hacer las veces de escapulario. Me la dijiste a los veinte en un carta. *He andado y sufrido demasiado en honor del poema; me importa poco la rosa, mi querida, y sí la palabra que la alude*. Ahora sé que no va en desmedro de la rosa, pero a favor de la palabra, concebida como cuerpo, materia. Qué lujosa convivencia. Un jardín, un infierno. como a los niños pequeños, las inflexiones de voz curan o martirizan. Tanto arboró. Tanto latido fetal. Tu voz quiebra este ejercicio entrópico con la más rotunda ironía. En ese sitio, difícil de alcanzar, la voz de Alejandra Pizarnik.

Año 1972. Estaba en Oaxaca tomando santitos, honguitos santos, y te vi cruzar por la hondonada vestida de celeste. No es una zamba, más bien un mambo mi amiga. Kilómetros y kilómetros por la troncal del Pacífico. Fui feliz a través del miedo. Cuando llegué a la ciudad, alguien me preguntó si te conocía. Dije que Sí. –"Sufría mucho, ¿no?" Eso pregúnteselo a ella, contesté. "No puedo –dijo– está muerta". Durante meses te cargué conmigo como Juana la Loca. En mis sueños vos te reías, en medio de inocentes y complicadas situaciones, diciéndome: todo es una farsa, también mi muerte. Fui a la mansarde de París. Escribí en cuartos fríos y lóbregos. Creí pagar la deuda. Me equivoqué. No había deuda. Sólo un legado: el ejercicio de la escritura. Destino o desatino. Solía recibir pequeños mensajes tuyos en la carreteras cribadas por el sol del trópico. Los últimos eran contradictorios. Volvé, me decías. Pero también, esperame, finjo no ser buena compañera en ruta al infierno, decías. Me alentaste con pequeñas trampas a lanzarme al corazón del mundo. Me atoré con él. Comí un buen pedazo. Corrían años oscuros. Onganía. Hagamos otro mundo para Alejan-

*Del libro inédito "Lo propio y lo ajeno" que se editará en Feminaria Editora..

dra, escribió Juan Gelman. Si. Hagamos otro texto. Otro deseo. Una casa precaria en el aire, sostenida sobre el agua. Apártate de mí / amor mío / y de mi sombra en el desierto.

De vuelta a casa. Un largo olor a muerto ceñido al cuerpo de la historia, como un amante. "Así que volvió el angelito", dijo una amiga de A. Yo soy el angelito. "No, no soy un angelito", dije. "Bueno, te llamaba el angelito", dijo. Ningún angelito. He rasgado corazones de niños, soy mala, la más mala, espejito espejito, angelito. De vuelta a casa. Todo vuelve o merodea, escribió Molinari. La dictadura se alza como panel de acero. Pasa. Pasa. 1981. Me tocan los funerales de una amiga. La llevan a La Tablada. Se acerca la gente para despedir el féretro. Mi carcajada roza la ceremonia como un látigo. La veo. ¡Qué hacés aquí!, respondo, frente a la pequeña foto. La vida es un acto de magia, siempre y cuando sepamos que Houdini, como el lenguaje, se resuelve en un vitral. Al borde de atomizarse, cristalería pequeña con engarces invisibles, refracta, mas no retrata. Se filtra el sol. Se leen, a bocacalle sus poemas.

Hilachas. Anudando los hilos es posible construir una escala. ¿La del enamorado y la muerte? ¿La que te lleva al País de la Gallina de los Huevos de Oro? ¿Trepas esta escala? No. Teje el texto. La vigilia del sueño, cuando se quiere dormir y en su lugar se acecha. Eso mostraste. En la comilona del mundo desear y quedar con hambre. Da poder. Conciencia resuelta en un plano simbólico, dicen. Toda la noche buscando lo informe en la forma, yo voy también, más profundo en este cuarto. Ahora se traduce. Un histérico vaciar para que algo hable. Qué fue del animal que hay en mí, dice la letra de un áspero rocanroll. Fue palabra. Lo prometí de palabra. Drácula frente al espejo. Vacío, comienza allí a organizarse el poema. Ay de mí, vidita, cuando termina soy casi un fantasma. Gran lección la de Alejandra. Inclínate sobre la hoja viendo aparecer los contornos festoneados de un texto. Sombra, habla. Corta la carcajada con un cuchillo de carnicero. Corroe. Acido y seda se deslizan sobre el sintagma. Recorta. Retoca. Una foto borrosa en blanco y negro.

1993

Hay un cuento de Hans Cristian Andersen que se llama "La reina de las Nieves". En él dos pequeños amigos viven en casas contiguas y construyen un Edén –palabra eco, trae ese sitio sólo visto a la distancia donde fueron conocidos y compartidos la complicidad, el juego, la confianza en duplicidad perfecta-. Los días son plácidos. Una tarde cruza junto a la ventana la extraordinaria Reina. El niño la ve, y ya no ve otra cosa, la sigue y pierde la memoria propia. Todo es presente donde la Reina de las Nieves despliega su misteriosa, gélida hermosura. Herida por aquella pérdida, la amiga parte en su búsqueda. Tarda, vive extraordinarias aventuras en el camino. Cruza un jardín y allí su dueña, una viejecita adorable, trata de adueñarse de ella. ¿Para comerla, para recrear la duplicidad perfecta? Es una bruja, contracara terrestre de la Reina. La niña, alerta, zafa del espejismo. Responde a la violencia con defensa. Crece. Y sigue su camino. Llega al fin al palacio y vagando por las enormes naves vacías encuentra a su amigo, absorbe la mirada, totalmente capturado por la Reina. La niña habla, es una historiadora, guarda la memoria de la antigua

amistad entre ambos. Trae el pasado: las niñas siempre hablan e insisten, sobre todo si han crecido. Finalmente él logra escuchar. Y llora. ¿Se emociona frente a los trozos de su propia memoria perdida que retorna ahora desde el discurso tejido por su amiga tejedora? El llanto derrite el trocito de hielo que tiene en los ojos –es decir, la imagen de la Reina de las Nieves en su misteriosa, gélida hermosura– y puede ver más allá de Aquella, recupera la memoria de sí. Happy End. Ambos abandonan el palacio y retornan a casa.

En mi lectura personal, Reina, niña, bruja y niño, los cuatro son uno. Aspectos y tiempos del mismo ser humano escenificando sus épicas y tragedias. Toda lectura recorta y alza una escena metonímica pasible de identificación desde la historia personal –la biografía– y la historia social con sus necesidades y resistencias culturales.

En la mirada a la vida y a la obra de Alejandra Pizarnik, el recorte ha sido claro: la mayor parte de la producción que hasta ahora le fue destinada en los juegos del mercado se empecina en mirar a la trágica niña que no crece y que paga con la muerte. Se observa así la construcción de una retórica personal que encarna aquel recorte, y los probables rasgos de la biografía que la sostienen. Sin negar la existencia de este aspecto, creo que el recorte, disociado, vuelve a Pizarnik más controlable, más domesticable.

Personalmente prefiero mirar a la Reina, a Erzebet Báthory, que lucha por rasgar su propia melancolía y acciona, devastadoramente, sobre las niñas o doncellas que son, ¿ella misma, sus lectoras coetáneas acaso? Busca la liberación de un presente congelado donde no puede sentir, donde no puede articular un discurso de su sentir, y el único reparo es la cuna del silencio, o la mascarada de la muerte. Una frontera delgada separa la liberación del crimen. Cualquiera lo sabe: los rehenes sociales llegan hasta donde pueden, y por donde pueden.

Cuando decimos rehenes sociales aludimos a los pobres, a las etnias marginadas, a los presos, a las minorías sexuales, etc. ¿Aludimos también a las mujeres? Y en particular en este caso, ¿a mujeres de clase media o que han logrado acceder a una educación institucionalizada y a producir, libros por ejemplo, o a leer, libros de poesía por ejemplo? Sí. Nos referimos a Alejandra Pizarnik y a sus lectoras. Nos referimos también a una generación de poetas posteriores que han colocado a Pizarnik en la línea mayor de su linaje.

Economía, estilo, distancia, escriben a la Condesa. Este detalle se abre en un damero a otro detalle, que personalmente me interesa: la maquinaria devastadora de la parodia. Su carcajada tumultuosa, su suciedad, ligada al anhelo de ser, de construir una obra, marcan la saga personal de la niña que se aviene a atravesar las miserias y la gloria de la duración, el paso del tiempo, la desconfianza en la propia retórica: ácido que se une a la seda de los altos momentos líricos de esta misma obra.

Es la fundación de ese espacio, cerrado y fisurado al mismo tiempo, en la vida y la obra de Pizarnik, la que se ata a mi memoria, a mi lectura. Su legado es un suntuoso legado de desmesura. Alguien que no se acomoda en la trampa. La ficción de un yo lírico tensado en arco de oro cuya flecha rasga el silencio. Irónica en lo fino y en lo crudo, no dejando títere con cabeza, maravillosa camarada de aventuras, sucia, fea y mala. Muerta de deseo por vivir.

Pavana para una infanta difunta*

Olga Orozco

a Alejandra Pizarnik



Pequeña centinela,
caes una vez más por la ranura de la noche
sin más armas que los ojos abiertos y el terror
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.
Ellos eran legión.
Legión encarnizada era su nombre
y se multiplicaban a medida que tú te destejías hasta el último hilván,
arriconándote contra las telarañas voraces de la nada.
El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.
El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie.
El que pisa la raya no encuentra su lugar.
Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad;
noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en lo oscuro,
y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de la muerte:
esa perversa tentación,
ese ángel adorable con hocico de cerdo.
¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la herida del propio nacimiento?
¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir?
Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín
donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.
Flor cruel, flor vampira,
más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro
y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre en el umbral.
Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,
abismos hacia adentro.
Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.
Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;
te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso;
amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la salvación;
te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;
te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos,
como lazos en manos del estrangulador.
¡Ah los estragos de la poesía cortándote las venas con el dilo del alba,
y esos labios exangües sorbiendo los venenos en la inanidad de la palabra!
Y de pronto no hay más.
Se rompieron los frascos.
Se astillaron las luces y los lápices.
Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro laberinto.
Todas las puertas son para salir.
Ya todo es al revés de los espejos.
Pequeña pasajera,
sola con tu alcancía de visiones
y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies:
sin duda estás clamando por pasar con tus voces de ahogada,
sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te sobrevuela en busca de otra,
o tiembles frente a un insecto que cubre con sus membranas todo el caos,
o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima.
Pero otra vez te digo,
ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como un manto:
en el fondo de todo hay un jardín.
Ahí está tu jardín,
Talita cumi.

* del libro *Mutaciones de la realidad*.
Bs. As., Editorial Sudamericana, 1979



Tres descartes se uraron el berrinche de Ipiranga. Anoche, mientras se utopian mondongos como bolas sin manija, tres descartes provenientes de Chaicosqui se uraron el berrinche de Ipiranga que, como se sabe, eureka pulpos para el carnaval de Saibaba desde hace más de treinta moños. Después de un barbijo unicelular, tanto rebenques como luchos gimonten pasando la gorra para evitar que el Preludio de Chaicosqui canalice demasiado sambayón.

Textos de:

Verónica
Pucciarello



BUCEANDO ENTRE LAS BIRRAS
QUE CITROEN POR WAIKIKI
SALOMÉ UN VISITANTE
QUE MARUJA IGUAL QUE VOS
Y POR ESO ME CAPITO
ME CHICAGO CULEBRERA
OLIENDO LA QUINTAESENCIA
QUE CAPERUZA EL TURRÓN

(estribillo)

TODA MI LUJURIA
SE FANTASMA EN LA ALEGRÍA
QUE ME URGENCIA TU FIGURA
Y ME AFRODITA JUSTO
EN EL COLMO DEL ALMA

MÁS ALLÁ DE VALLADARES
FERNANDO LA PROFECÍA
ETIOPÍA EL VISITANTE
QUE MARUJA IGUAL QUE VOS
CON EL DÉDALO POR LAS DUDAS
QUE ÍCARO ENTRE CORCHETES
DESDE QUE VOS ME FOLISTE
ENTRE CANGALLO Y PERÓN

(estribillo)

TODA MI LUJURIA
SE FANTASMA EN LA ENERGÍA
QUE ME URGENCIA TU FISURA
Y ME AFRODITA JUSTO
EN EL PUNTO QUE ESPANTA



Palma de Mallorca
multifilamento Palma
vertiginoso que la obligó a pinamar entre las tumbas, ya no podrá volir la chancleta que desemboca en Babia. En su reemplazo se verá a Quiniela della Pantomima junto al dárdalo saltamontes que trompeta el Poncho de Saturno en el Parque Centenario.

abandona las
de Mallorca

tablas. La
anunció que

conocida
después del romeo