

# Ambigua

Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES





SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Espacios: naturaleza, poder y género

Spaces: nature, power, and gender

**Verónica Pacheco Costa**  
*Universidad Pablo de Olavide,*  
*de Sevilla*  
[vpacheco@upo.es](mailto:vpacheco@upo.es)

**Sergio Marín-Conejo**  
*Universidad de Sevilla*  
[smarin@us.es](mailto:smarin@us.es)

**Amalia Vahí Serrano**  
*Universidad Pablo de Olavide,*  
*de Sevilla*  
[avahser@upo.es](mailto:avahser@upo.es)

Cada año que pasa suma al repertorio de efemérides nuevas fechas que recordar, acontecimientos notables como los hallazgos científicos, las grandes aportaciones a las artes y a la cultura. Los dos últimos años evidencian que, en las antípodas de aquellas intermitencias de la muerte (Saramago mediante), se han sucedido grandes avances científicos, no solo en el campo de la biomedicina sino también en el conocimiento del espacio, tanto el reconocible como el que no está a nuestro alcance. A unos días de publicarse el presente volumen de *AMBIGUA*, las agencias espaciales de Estados Unidos, Canadá y Europa anuncian el lanzamiento del telescopio *James Webb* (JWST) capaz de viajar a lugares desde donde poder observar el pasado<sup>1</sup>. Sobrecoje ver cómo la Ciencia y la Tecnología avanzan por conseguir lo inimaginable siendo así que siempre esperamos la explicación siguiente, la respuesta al *para qué servirá*. Con toda certeza se conocerán las motivaciones de este y otros experimentos tan retadores, y a buen seguro se podrán encontrar relaciones, argumentos, motivos que expliquen otros tantos procederes de la humanidad. En este mismo año 2021 en que se lanza el JWST, se ha publicado un pequeño corpúsculo dedicado a la memoria y divulgación del trabajo y los desafíos superados por mujeres curiosas y, finalmente, consideradas científicas (GEA. *Mujeres que estudian la tierra*, 2021). A diferencia de los titulares sobre el telescopio y lo incógnito, el eco social de la sencilla publicación, GEA, radicará probablemente en el desconocimiento sobre mujeres reales que vivieron y dejaron su huella pese a no ocupar titulares ni en su momento ni ahora. Y todo ello aun cuando sus aportes fueron imprescindibles para construir algunos de los pilares de estas agencias espaciales hoy presentes en los medios de comunicación.

---

<sup>1</sup> Véase: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-51011620>

Si bien *Ambigua* ha ido abrazando en su recorrido líneas muy diversas en materia de género y cultura, con el volumen 8 se propone desde la misma perspectiva abordar los escenarios y las relaciones de poder entre sociedad y naturaleza. La complejidad característica de dichas relaciones a lo largo del tiempo perdura y se renueva hasta el punto de generar diferentes revisiones, nuevas discusiones y paisajes renovados que huyen de los estereotipos creativos y relacionales. Así es cómo se plantea un volumen como el presente, en cuyo apartado específico, Espacios: naturaleza, poder y género, y no por casualidad, predominan las aportaciones en contexto iberoamericano.

Entradas ya en la tercera década del siglo, el conocimiento sobre las relaciones humanas no hace sino servir de acicate a la exploración continua y a la descripción de manifestaciones que van desde la creación artística per se a la utilización de ésta para la expresión de identidades en el seno del *oikos* en sus diferentes acepciones (la casa como significante de todo el acervo ambiental que nos rodea, protege y sustenta). Es aquí donde nos encontramos con la mirada de Alejandra M. Vanegas, en *Mujeres y medio ambiente en México y Argentina: colectividades en defensa de la vida*; la aportación de Marina Rosenzvaig, *Espacio, poder y representación feminista en prácticas teatrales de la región del Noroeste Argentino*; el análisis sugerente de Gaojie Lyu, *Un viaje espacial y temporal: las mujeres bajo el poder patriarcal y dictatorial en Eni Furtado* no ha dejado de correr de Alicia Kozameh, o la descripción singular de algo más que una creación artística, de Sergio R. Recio Saucedo, *Mujer Semilla en la resignificación de la identidad de las mujeres de la ciudad de Aguascalientes*. En ese mismo universo de América del Sur, Marina Calderón nos traslada a Fronteras cotidianas: intersecciones de espacios de exclusión y resistencia en una experiencia de migración desde América del Sur, un escenario de fronteras en movimiento, por donde se mueven mujeres a través de fronteras físicas y fronteras simbólicas que no por conocidos, muchos de esos relatos, no dejan de sacudir la mente de quien se acerca a ellos. Naturaleza, fronteras, diversidad, relaciones individuo/medio... Un completo repertorio de escenarios que se cierra en este apartado monográfico con *Els límits de la llar rural: naturalesa i violència* de Carla Riera, mirando y analizando el *sutil* contacto entre el interior, el hogar y todo aquello que lo abraza, lo estrecha en no pocas ocasiones, hasta llegar a albergar tensión y violencia tanto dentro como fuera.

Ya en la siguiente sección del volumen 8 encontraremos un repertorio diverso e igualmente rico en las perspectivas en las que nos colocan sus autoras/es. Hallaremos un viaje delicioso por el mundo de los relatos para niños en África, de la mano de Pierre Suzanne Eyenga Onana, que no se limita a reseñar la obra de B. Laure Mebou sino que da un paso más, y en *Enfance et didactique des identités de genre dans Plus sage que le roi* de Béatrice Laure Mebou levanta su mirada sobre los fundamentos didácticos que los propios niños ejercen en muchos lugares. Con la misma cercanía al relato, pero en otro hemisferio geográfico y bajo un prisma muy diferente, Silvina Diaz se acerca y nos descubre matices en *Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación*

de una mirada propia, dejando al descubierto los patrones que subyacen aun cuando no son deseados, explícitos o llamados a concurrir. Para ello se aproxima a algunas emblemáticas escritoras argentinas de la segunda mitad del siglo XX, como Griselda Gambaro, Aída Bortnik, Susana Torres Molina, Cristina Escofet y Diana Raznovich. Siguiendo la estela discursiva de la creación literaria, Manuela López da un salto a la creación cinematográfica para descubrirnos en *Film noir male gaze gender stereotyping in Margaret Atwood's 'the freeze-dried groom'* como se perpetúan los roles de género en el llamado cine negro, donde guionistas y escritores no dejan de reproducir estereotipos (mujer fatal, la mujer atrapada, el héroe/detective masculino) que tan exitosos han venido siendo, pese a lo que evidencia la obra de M. Atwood en la que Manuela López se apoya para reforzar su argumentación. Con un sentido implícito igualmente reivindicativo, María de la O Merino nos trae Los Roles de género y la identidad de las mujeres chicanas y latinas en *Loverboys* de Ana Castillo, autora de esta conocida colección de relatos estereotipados en torno a la joven chicana y sus relaciones con los “activos” del machismo que conocen desde que nacen. Siguiendo el hilo discursivo reivindicativo como llamada a la revisión histórica, Noelia Rozanski presenta en su *Bruja gestante. Criminalización patriarcal del cuerpo (no)materno en el acceso al aborto en Argentina* un retrato crudo y real del poder de control sobre las conciencias y las voluntades en tiempos muy remotos, pero también contemporáneos por más que los instrumentos y el lenguaje del poder hayan ido adoptando nuevas formas. En *Stéphanie Mateu, Intimisme et identité dans l'oeuvre picturale de Santiago Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931)*, Helöise Ducateau retoma la obra de S. Mateu para ahondar en el intimismo que el pintor otorga a sus obra y cómo consigue extraer la información sobre la identidad y esencia de lo que pinta. También ahí se entrevén rasgos de una relación con el paisaje, los jardines, la naturaleza que atrapa en los lienzos.

Cerramos el presente volumen con la aportación de varias lecturas reseñadas en cuatro diferentes aportaciones. Barbara Yanina nos acerca a la última obra de Donna Haraway a través de una reflexión propia en *Pensando en pandemia. Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthulceno*. Amalia Vahí invita a asomarnos a una deliciosa obra de difusión, *Geas. Mujeres Que Estudian La Tierra*. Mujeres valientes en la odisea del saber con la que Rosa María Mateos, Ana Ruiz Constán, y las ingeniosas ilustraciones de Nívola Uyá nos traen a nuestro lado a un repertorio de mujeres curiosas que acabaron sumergiéndose en el incómodo pero apasionante mundo científico. Elena Peña y Carlos Rivas consiguen desbrozar las claves orientadoras en materia de género de una obra con clara intención didáctica y propositiva, en *Análisis y propuestas educativas sobre género y diversidad sexual: Sociedades y escrituras en continuas transformaciones* del equipo editor Jaime Puig Guisado, Cristóbal Torres Fernández y María Rosa Iglesias Redondo.

Y concluye este nuevo número de *Ambigua* con la reseña que Sergio Marín Conejo hace a *Women and Children's Literature. A Love Affair?* (2021), de Antonella Cagnolati, en el que Marín alude a la intención

reivindicativa de la escritora sobre esta producción literaria; en clara referencia a mujeres que escribieron cuentos sobre los que no se termina de reconocer un carácter pedagógico en tanto que creadoras, y no meras relatoras, y posteriormente usurpada por cuentistas varones. El libro reseñado recupera una serie de cuentistas mujeres de varios países europeos.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Un Estado del Arte sobre mujeres y medio ambiente en México y Argentina: colectividades en defensa de la vida**

**A state of the art of women and the environment in México and Argentina: communities in defense of life**

**Alejandra Marcela Vanegas Diaz**

*Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio*  
mvanegas@cieco.unam.mx

Fecha de recepción: 28/06/2021    Fecha de evaluación: 26/07/2021  
Fecha de aceptación: 06/11/2021

### **Resumen**

Actualmente, las mujeres se han organizado para defender sus cuerpos de la explotación y el sometimiento a las que se han visto sujetas por el modelo capitalista actual. Las similitudes de esta opresión con los mecanismos que amenazan la naturaleza, y que han sido alumbrados por los feminismos comunitarios y territoriales del sur global, han marcado el camino de organizaciones que priorizan el derecho a vivir una vida digna de ser vivida en armonía con el medio ambiente. El presente artículo realiza una revisión bibliográfica sobre los posicionamientos de algunos de los movimientos de mujeres en defensa del medio ambiente en distintos contextos geográficos y sociohistóricos. Para ello, se hace referencia a aquellos movimientos inscritos en México y Argentina y que abogan por una justicia ecológica interseccional. El trabajo propone cuatro recortes temáticos para agrupar dichos grupos en función de su especificidad: mujeres contra el extractivismo; mujeres por la soberanía alimentaria; mujeres contra el cambio climático y mujeres en la transición energética. Esta división se realiza con la finalidad de reconocer los matices de cada una de sus luchas, sin dejar de lado que todas y cada una de ellas ejercen un papel imponderable en la defensa de la vida en el continente, y que se ha vuelto clave para pensar y construir una transición ecológica justa.

**Palabras clave:** Mujeres; Medio Ambiente; Territorialidad; Latinoamérica; Ecojusticia; Extractivismos; Soberanía Alimentaria.

## **Abstract**

Historically, women have organized to defend their bodies from the exploitation and submission to which they have been subjected by the current capitalist model. The similarities of this oppression with the mechanisms that threaten nature and that have been illuminated by the community and territorial feminisms of the global south, have pronounced the path of organizations that put the right to live a life worth living in harmony with the environment. This article makes a bibliographic review of some of the women's movements in defense of the environment in different geographical and socio-historical contexts. For this, those movements registered in México and Argentina and that advocate an intersectional ecological justice are recovered. The work proposes four thematic cuts to cluster these groups according to their specificity: women against extractivism; women for food sovereignty; women against climate change and women in the energy transition. This division is made to recognize the nuances of each of their struggles, without neglecting that each one of them plays an imponderable role in the defense of life on the continent, and that it has become indispensable for think and build a just ecological transition.

**Key words:** Women; Environment; Territoriality; Latin America; Ecojustice; Extractivisms; Food Sovereignty.

## **1. Introducción**

El artículo forma parte de una investigación doctoral más amplia que contempla los nexos entre género y energía en dos regiones de Latinoamérica. El objetivo del presente trabajo es compartir los hallazgos producidos a partir de una revisión bibliográfica de los principales movimientos de mujeres<sup>1</sup> que, desde distintos enfoques y contextos sociohistóricos, se han dedicado de diversas maneras a defender el derecho a vivir una vida que definen como digna y en armonía con el medio ambiente. Este trabajo está fundamentado como un estado del arte que busca mostrar la diversidad y amplitud de estos movimientos en México y Argentina con la finalidad de visibilizar y complejizar el entramado de género y ecología, además de proporcionar una plataforma de diálogo entre las iniciativas de ambos países.

Para mapear los distintos movimientos o colectivos presentes estos países territorialidad, se buscó en primer lugar, compilar el corpus de los

---

<sup>1</sup> A lo largo del artículo, el término mujeres se referirá tanto a mujeres cis como a mujeres trans, a menos que se indique lo contrario.



aportes realizados en distintos encuentros virtuales que se realizaron en el año 2019 y 2020, relacionados con las discusiones alrededor de la crisis climática, energética y civilizatoria. Entre ellos, las reuniones organizadas por la Red de Mujeres en Acción por la Tierra y por el Clima (WECAN, por sus siglas en inglés), por la Sociedad Mesoamericana y del Caribe de Economía Ecológica (EcoEcoMesoamérica) y diversas actividades organizadas por el Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados (CALAS por sus siglas en inglés), así como del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Como resultado de ese cotejo, el corpus reunido en este artículo está compuesto por artículos, ponencias y notas periodísticas que se filtraron a través de una búsqueda bibliográfica en revistas, bibliotecas y sitios académicos de internet, utilizando como motores de búsqueda la plataforma de Google Académico y la Biblioteca Digital del Centro Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México (CIEG UNAM). Como resultado, en este artículo se hace referencia a producciones diversas y dispersas, sin que esto suponga un estado del arte que agote todos y cada uno de los movimientos en torno a las mujeres y el medio ambiente, si no un primer acercamiento para continuar visibilizándolos y construyendo un vínculo entre la academia y la militancia.

Con la finalidad de contribuir a la sistematización de la información recabada, el texto se encuentra organizado en cuatro recortes temáticos. En el primer apartado, se presentan aquellos movimientos o colectivos de mujeres que tienen como finalidad defender los territorios que habitan y sus recursos de modelos productivos que definen como extractivistas; en el segundo apartado, se reúnen aquellos movimientos que actúan en favor de alcanzar la soberanía alimentaria; en la tercera sección, se incluyen aportes de mujeres contra el cambio climático y sus consecuencias; y finalmente, en el cuarto apartado, se introducen movimientos de mujeres que luchan por una transición energética justa y ordenada.

## **2. Mujeres en lucha contra el extractivismo**

De acuerdo con autores como Gudynas (2013) y Seoane (2011), la noción de extractivismo suele referirse a aquellas actividades económicas que se cimentan en la explotación de bienes comunes naturales (generalmente considerados no renovables, como petróleo, agua, gas o minerales) y que son comercializados en el mercado mundial sin ningún otro procesamiento significativo previo. Estos bienes son exportados y explotados en grandes volúmenes de manera intensiva. Actualmente también otras actividades, como las ejercidas por ciertas empresas pesqueras y madereras, fueron rotuladas como extractivistas, debido a la lógica devastadora que los caracteriza (Ortega, et. Al. 2019; Gudynas 2013). De manera reciente, se han publicado diversos artículos y trabajos académicos que documentan el recrudescimiento del modelo extractivista en Latinoamérica, el impacto en el ambiente y en las

sociedades que son explotadas (Bottaro, et. Al., 2014; Svampa 2011; Gudynas 2013).

De acuerdo con la antropóloga A. Ulloa, los impactos del modelo extractivista han sido ampliamente estudiados (en particular aquellos relacionados con la minería), pero la problemática de género no ha sido central en esas investigaciones (2016). Para la autora, las relaciones desiguales de género se instalaron a partir de las dualidades naturaleza/cultura, mujer/hombres instaurados desde los procesos de modernidad/colonialidad, donde la naturaleza se feminizó y se asoció con nociones de desvalorización en contextos específicos. Estas inequidades también son latentes en los procesos extractivos y son las críticas y alternativas que ofrecen los pueblos y mujeres indígenas, los que buscan proponer otras lógicas y formas de vivir (2016). Salvaguardando la autonomía de sus comunidades en los conflictos ambientales, estos han encontrado un nudo íntimo entre sus propios cuerpos y los territorios que defienden, en el doble sentido de la territorialidad extendida a la corporalidad y viceversa.

En Argentina, por ejemplo, las Defensoras del Agua de Famatina son el brazo femenino de la Asamblea por la Vida de Chilecito en la provincia de La Rioja. Desde 2006, las localidades cercanas al cordón serrano de Famatina se organizaron ante la preocupación del impacto que tendrían las actividades mineras de la empresa Barrick Gold, quienes necesitaban alrededor de mil metros cúbicos de agua por día para la explotación de oro, siendo que el caudal diario para la zona era de solo 750 metros cúbicos (Origlia 2015). Las Defensoras del Agua junto con los integrantes de la asamblea lograron parar las actividades de esta minera mediante un corte de ruta que se prolongó durante casi dos años. Con la misma estrategia, bloquearon otras tres compañías extractivistas.

También en este país se encuentra activo el Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir, quienes recientemente caminaron durante dos meses hasta llegar al Congreso de la Nación Argentina en Buenos Aires, con la finalidad de denunciar lo que acuñaron como *terricidio* (Millán 2019). Este concepto se refiere a la acción de los Estados-nación en conjunto con las empresas, a través de la cual emplean el extractivismo para continuar con el modelo de la economía desarrollista (Ruíz-Trejo 2021). De acuerdo con las plataformas de información del Movimiento, para ellas el terricidio es la muerte del ecosistema y está conformado por el ecocidio, femicidio y epistemicidio (Alderete and Pardo 2021).

Así mismo, la región patagónica de Argentina se ha visto fuertemente marcada por el avance extractivista y la respuesta de su población en defensa de los recursos naturales (García-Gualda 2019). Desde hace más de 15 años la comunidad Mapuche<sup>2</sup> Winkul Newen (ubicada en el centro de la provincia

---

<sup>2</sup> La Nación Mapuche se encuentra situada en el Cono Sur de América del Sur, de los territorios que hoy ocupan los estados de Chile y Argentina (Mariqueo and Calbucura 2002). Mapuche es una palabra que puede traducirse como "gente del territorio, de la tierra" (Cañuqueo 2018).

de Neuquén), ha resistido contra las actividades de la empresa estatal Yacimientos del Sur, que se dedica a la explotación y venta de petróleo y sus derivados. Pautrat (2016) ha etnografiado como las mujeres de dicha comunidad denunciaron la degradación ambiental causada por la empresa, y como esta fue el origen del crecimiento de casos de malformación física en recién nacidos de la región.

En México, existe una larga herencia de mujeres contra el extractivismo, como las pertenecientes al Consejo de Ejidos y Comunidades Opositores a la Presa La Parota, en Guerrero, quienes, con una gran presencia de compañeras, asistieron a una marcha hacia Ciudad de México para pedir la cancelación del proyecto hidroeléctrico. Así mismo, se destacan las mujeres de la Organización de Campesinos Ecológicos de Petatlán y Coyuca de Catalán del Estado de Guerrero, quienes han logrado el retiro de empresas responsables de tala excesiva e irregular de sus bosques. En 2012, fue asesinada la dirigente Juventina Villa Mojica junto con su hijo por un grupo numeroso de hombres armados, cuando intentaban liderar el éxodo de 45 familias para refugiarse del acoso de los talamontes y paramilitares (Navarro 2019).

También se deben mencionar a las mujeres zapatistas de Chenalhó, Chiapas, quienes salieron a detener la ocupación de sus comunidades por parte del ejército mexicano el 3 de enero de 1998, confrontación derivada de la matanza de Acteal; y las mujeres de Cherán, Michoacán, quienes en 2011 organizaron el levantamiento de sus comunidades, cansadas de las extorsiones, secuestros y asesinatos a manos del crimen organizado y de los talamontes que amenazaban sus recursos forestales. Este último dato está fuertemente asociado a la defensa del territorio y los extractivismos en México, pues se entrama con la violencia inscrita en la llamada “guerra contra el narco” iniciada por Felipe Calderón en el país. En 2018 María Guadalupe Campanur Tapia, miembro de Cherán y activista por la seguridad de la comunidad purhépecha, fue desaparecida y hallada sin vida en una de las carreteras del estado de Michoacán (Navarro 2019).

Por otro lado, el Grupo Regional de Género y Extractivas, en su capítulo México, ha involucrado también grupos de mujeres que buscan frenar el desarrollo de proyectos extractivistas, los cuales amenazan los bienes comunes y el derecho a una vida digna en sus comunidades. También brindan soporte a las mujeres en situación de vulnerabilidad por extractivas: coordinan acciones con otras organizaciones y movimientos de mujeres indígenas, visibilizando la problemática de género, fortaleciendo las redes de mujeres y difundiendo la lucha de la de las defensoras (Blanco and Dongo 2019).

### **3. Mujeres en búsqueda de soberanía alimentaria**

La organización Mujeres por un Desarrollo Alternativo para una Nueva Era (DAWN) describe la soberanía alimentaria como el derecho de los pueblos

a definir sus políticas agrarias y alimentarias, así como a proteger su producción y cultura en el ámbito de la alimentación (Santillana-Ortiz 2016).

Las mujeres que viven en áreas rurales son clave para las economías de territorios en desarrollo. Aunque producen del 60 al 80% de los alimentos en el mundo, su trabajo ha sido viene siendo precarizado de manera histórica, generando brechas de inequidad en el acceso a la propiedad de la tierra, insumos agrícolas y educación(Santillana-Ortiz 2016). Ante este panorama, existen múltiples ejemplos de mujeres organizadas para construir nuevas formas de defensa del territorio, cuidar la biodiversidad y sensibilizar a la población sobre la importancia de la alimentación.

En Argentina, se puede hablar del esfuerzo que han realizado las mujeres del colectivo La Verdecita, quienes fundaron una granja agroecológica que defiende el derecho de las comunidades a alimentarse saludablemente y sin agroquímicos en la provincia de Santa Fé. De acuerdo con Papuccio de Vidal (2011), esta granja ha tomado acciones vinculadas al derecho a la alimentación y a un medioambiente sano con el objetivo rector de lograr un cambio social alternativo al consumo del modelo capitalista.

Papuccio de Vidal refiere también el ejemplo de las mujeres de las ferias francas<sup>3</sup> de Montecarlo en la provincia de Misiones, quienes se han organizado como productoras rurales de los sectores menos favorecidos de la zona. La feria es resultado de una estrategia exitosa para enfrentar la inflación y alza de los costos de los alimentos, además de un involucramiento directo con en las luchas ambientales por el territorio (2011).

En México, a pesar de las recomendaciones que múltiples organismos multilaterales han hecho al país sobre la necesidad de fomentar la soberanía alimentaria basada en la agricultura familiar, ningún gobierno ha atendido esta orientación, profundizando así la pobreza rural y la fragmentación de la estructura alimentaria (Rubio 2015). Sin embargo, existen movimientos de mujeres encaminadas para priorizar la producción local y regional de alimentos frente a la exportación, con la finalidad de desarrollar políticas solidarias.

Uno de estos esfuerzos colectivos es la Red Tsiri, que desde 2009 tiene por objetivo rescatar la riqueza cultural y agronómica de las variedades locales de maíz criollo en la zona lacustre del estado de Michoacán. Las mujeres de la red buscan preservar la agricultura sostenible campesina y ayudar a valorizar los maíces a través de productos artesanales, para hacerlos sustentables “de la tierra a la mesa” (Masera-Astier and Astier 2014). A través de la red, se crean vínculos sin intermediarios entre los productores del maíz local, los talleres de las mujeres que elaboran los productos derivados de esta materia prima y una masa de consumidores conscientes.

Hacia la Sierra Norte del estado de Puebla, se encuentra otro proyecto de solidaridad, equidad y respeto a la naturaleza: la cooperativa *Tosepan*

---

<sup>3</sup> Las ferias francas son pequeños mercados locales en donde campesinos/as y agricultores/as familiares concurren para comercializar de forma directa con el consumidor los alimentos que producen en sus chacras (García 2020).

*Titataniske*<sup>4</sup>. Siendo la primera organización indígena productora de café orgánico en el país, además de pimienta, canela, macadamia y otros frutos y plantas medicinales de manera sostenible (Moguel and Toledo 2004). Dentro de la cooperativa existe un programa liderado por y dirigido hacia mujeres para crear a su vez cooperativas de ahorro y préstamo que les permitan iniciar y gestionar panaderías, tortillerías y venta de artesanías (Toledo and Ortíz-Espejel 2014). En 2018 Paulina Garrido asumió la presidencia de Tosepan Titaniske, siendo la primera mujer en ocupar esa posición.

Por otro lado, se encuentran también las Asambleas de Mujeres de La Vía Campesina (organización internacional de la México y Argentina son parte), quienes defienden la agroecología como sistema de producción ancestral para garantizar la soberanía alimentaria. Han nombrado a la agroecología “lucha del movimiento campesino” a nivel mundial, siendo esta una de las principales demandas del Feminismo Campesino y Popular (Graciele-Seibert 2017). La colectiva trabaja codo a codo y en solidaridad con los hombres de la asociación, ofreciendo “análisis político, experiencia y energía para el objetivo compartido de crear un futuro que sea más justo, igualitario, pacífico, ecológico y vivificante” (Santillana-Ortiz 2016).

#### **4. Mujeres contra el cambio climático**

La crisis ambiental nos afecta de modo diferenciado, de acuerdo con los entramados sociales y culturales que atraviesan nuestros cuerpos y mentes. Por esta razón, fenómenos como el cambio climático tienen mayores repercusiones en el caso de las mujeres cis y trans, pero también en las infancias, la diversidad sexual y personas afectadas por la pobreza, el racismo, la edad y la nacionalidad (Ulloa et al. 2008). Esta comprensión de la vulnerabilidad socioambiental es retomada por la ONU Mujeres, que preparó una web interactiva para saber cómo afecta el cambio climático a las mujeres<sup>5</sup>. Entre las consecuencias, resaltan un aumento de mortalidad materna, violencia contra la mujer y feminización de la pobreza, así como un descenso en el acceso a seguridad, servicios de salud y saneamiento.

En el caso de Argentina, durante el 2020 se presentó la Guía de Género y Cambio Climático, documento basado en la “Caja de herramientas de género” elaborado previamente por el programa EUROCLIMA+, donde se sistematizó la información recabada en talleres y encuentros previos de especialistas, extensionistas y productoras sobre el tema en el país (Gornitzky 2020). Durante este año se realizó (dónde, cómo, qué reunió, a quiénes) la jornada “Guardianas del Ambiente”, que puso en común los trabajos en materia ambiental que lideran mujeres en todo el país, y que tuvo como objetivo “visibilizar cómo el cambio climático tiene impactos diferentes,

---

<sup>4</sup> Tosepan Titataniske quiere decir “unimos venceremos” en nahua (Toledo and Ortíz-Espejel 2014).

<sup>5</sup> Esta iniciativa se puede visitar en: <https://interactive.unwomen.org/multimedia/photo/climatechange/es/index.html>

generalmente más profundos, en las mujeres y en las disidencias” (Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible 2021).

De manera particular, la científica argentina Inés Camilloni y miembro del Panel Intergubernamental del Cambio Climático (IPCC por sus siglas en inglés), ha sido una de las principales portavoces de los efectos del cambio climático en Argentina y de las injusticias sociales que esta crisis acarrea (Camilloni and Barros 2020).

Por otro lado, atendiendo a la necesidad de preservación de biodiversidad para mitigar los efectos del cambio climático, desde el 2018 se han realizado los “Encuentros de mujeres por la conservación del monte” en Misiones. Organizadas a través de la Fundación Vida Silvestre Argentina (FVSA), buscan alcanzar 150 hectáreas de recuperación boscosa mediante la plantación de especies nativas en la provincia, con la finalidad de fortalecer los corredores de biodiversidad que se han visto amedrentados, y recuperar los servicios ambientales del bosque (FVSA Selva Paranaense 2019).

En el territorio mexicano, las mujeres de las zonas rurales han sido vulnerables, pero también agentes de cambio en los temas que se agudizaron con el cambio climático: la producción de alimentos, el agua y la conservación de la biodiversidad (Pérez 2018).

Es el caso de Leydy Pech, apicultora quien junto con otras mujeres de la zona de Hopelchén, Yucatán, crían y preservan la abeja melipona *beecheii*, especie domesticada desde hace cientos de años por el pueblo maya de México (López Barreto 2021). Fundando el grupo *Kooleb-Kab*<sup>6</sup>, lograron detener la siembra de soja transgénica por la empresa Monsanto en 2017, que utiliza monocultivos y va degradando el ecosistema.

Por otro lado, la Organización de Mujeres de la Sierra de Petatlán en el estado de Guerrero, se fundó en 2002 con la finalidad de cuidar el bosque, su fauna e impulsar la siembra de hortalizas en huertos familiares (Aranda-Sánchez and García-Campuzano 2007). El bosque del territorio en el que habitan se ha visto históricamente asechado por la compra y explotación de la madera a transnacionales extranjeras. Lideradas por Celsa Valdovinos, esta colectiva de mujeres se ha dedicado principalmente a la reforestación de sus tierras, pues entienden el vínculo entre la tala excesiva y los cambios en el ciclo del agua (Arias 2020).

---

<sup>6</sup> “Mujeres que trabajan con abejas” en maya.

## **5. Mujeres por una transición energética justa<sup>7</sup>**

Íntimamente ligado al cambio climático se encuentra el uso de la energía que se desprende de la quema de combustibles fósiles<sup>8</sup> y sus respectivas emisiones globales de CO<sub>2</sub>. Si observamos el eje de la energía desde la óptica de la desigualdad y las relaciones de poder, se puede inferir que las mujeres son las principales afectadas de este modelo energético (del Campo 2017).

Son también muchas mujeres quienes se han encargado de realizar una crítica aguda a la forma en que producimos y consumimos energía. En Argentina, la comunicóloga ambiental Mora Laiño ha señalado la necesidad de comprender la transición energética en clave de género, con la finalidad de abordar la problemática en el marco de procesos de acceso a derechos que han sido negados históricamente (Laiño 2021). En este sentido, las miembros de la Asociación de Mujeres en Energías Sustentables de Argentina (AMES), buscan impulsar una mayor contribución de la mujer en el sector de las energías sustentables, pues las consideran claves para una transición energética sostenible (Gadea 2021).

Por otro lado, el Taller Ecologista de la provincia de Rosario, también tiene entre sus áreas de trabajo un grupo de ecofeminismo, que está conformado por mujeres militantes que buscan construir alternativas al modelo energético actual. Dentro del Taller se ha realizado un reporte sobre transición energética en el país, donde destaca la idea de que el camino debe ser popular y orientado hacia el decrecimiento; es decir, hacia una economía “menos material y energética”, así como la posibilidad de cambiar las relaciones de poder para conseguir desarrollarla (Bertinat, Chemes, and Forero 2020).

En México, la Red de Mujeres en Energía Renovable y Eficiencia Energética ha impulsado la perspectiva de género, buscando la igualdad sustantiva dentro del sector. Asimismo, desde 2018 lanzaron una hoja de ruta de género para la transición energética en el país. Principalmente se han encargado de promover que las mujeres puedan ser agentes de cambio en la toma de decisiones sobre el uso sostenible de energías renovables en este proceso.

## **6. A modo de cierre**

Como parte de una investigación doctoral más amplia, el presente trabajo pretendió recabar los distintos movimientos, colectivos y grupos de

---

<sup>7</sup> El término de transición energética se utiliza generalmente para nombrar un cambio estructural a largo plazo en los sistemas energéticos que nos sostienen. Se agrega el adjetivo “justa” en el sentido de que este proceso debería tomar en cuenta las formas de desigualdad y pobreza que atraviesan los distintos cuerpos que habitan el mundo.

<sup>8</sup> Los combustibles fósiles comprenden el 80% de la demanda actual de energía primaria a nivel mundial y el sistema energético es la fuente de aproximadamente dos tercios de las emisiones globales de CO<sub>2</sub> (IPCC 2019).

mujeres que enmarcan su misión en torno al medio ambiente. Organizando la información con el recorte temático sugerido en cuatro grandes grupos, se ofrece una perspectiva amplia de las acciones que estas mujeres han tomado en favor de la defensa de la vida.

Se espera que este breve recorrido en dos países latinoamericanos pueda contribuir a la discusión y visibilización de los grupos autoconvocados de mujeres que comienzan a producir conocimiento sobre la intersección del medio ambiente y el género desde la praxis, así como a la discusión teórica de los mismos.

La construcción de este Estado del Arte como investigación documental busca trascender reflexiva y situadamente el conocimiento acumulado, pero muchas veces no reconocido, de muchas de estas mujeres y de sus comunidades para despertar la consciencia de la profunda interconexión que tenemos los seres vivos unos con otros, y cómo romper ilusiones de desarrollo capitalista, conduce a sembrar la libertad de los que vienen.

## **7. Referencias bibliográficas**

- ALDERETE, Carolina, and PARDO, Belen. "Las Mujeres Indígenas Reclaman Terminar Con El <<terricidio>>." *ANccom Agencia de Noticias Ciencias de La Comunicación UBA*, May 19, 2021.
- ARANDA-SÁNCHEZ, José, and GARCÍA-CAMPUZANO, Andrea, "Perspectiva de Género Para El Análisis de La Participación Femenina En Organizaciones Ambientalistas: El Caso de La Organización de Mujeres Ecologistas de La Sierra de Petatlán, Gro." *Territorios* 16 (17): 107–26, 2007.
- ARIAS, S., "Celsa Valdovinos, La Campesina Que Impulsó La Organización de Mujeres Para Defender Territorios." *Distintas Latitudes*, 2020.
- BERTINAT, P., CHEMES, J., and FORERO, Lyda, "Transición Energética. Aportes Para La Reflexión Colectiva." Rosario.2020.
- BLANCO, Cristina, and DONGO, Mayra, *Género e Industrias Extractivas En América Latina. Medidas Estatales Frente a Impactos Diferenciados En Las Mujeres*. 1a ed. Lima: DPLF y DAR. 2019.
- BOTTARO, Lorena, LATTA, Alex, and SOLA, Marian, "La Politización Del Agua En Los Conflictos Por La Megaminería: Discursos y Resistencias En Chile y Argentina." *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 97: 97–115. (Octubre 2014)
- CAMILLONI, Inés, and BARROS, Vicente, "Las Injusticias Sociales Detrás Del Cambio Climático." *Revista Anfibia*, 2020.
- CAMPO, Alba del, "Empoderamiento, Mujeres y Soberanía En La Necesaria Transición Energética." *Viento Sur*, no. 151: 91–98, 2017.
- CAÑUQUEO, Lorena, "Trayectorias, Academia y Activismo Mapuche." *Avá* 33: 1851–1694, 2018.
- GADEA, Tais, "Generación Distribuida: 'Crear' Energía En Casa Para Contribuir a La Transición Energética." *Infobae2*, 2021.
- GARCÍA-GUALDA, Suyai, "Mujeres Que Resisten. Extractivismo y Violencia En La Patagonia, Argentina." *Forhum International Journal of Social Sciences and Humanities* 1 (1): 11–26. <https://doi.org/https://doi.org/10.35766/jf19112>, 2019.



- GARCÍA, Luciana, "Intercambios Que Transforman. La Experiencia de Las Ferias Francas de La Provincia de Misiones." *Voces En El Fénix*, <https://www.vocesenelfenix.com/content/intercambios-que-transforman-la-experiencia-de-las-ferias-francas-de-la-provincia-de-mision>, 2020.
- GORNITZKY, Cora, "Cambio Climático Con Lentes de Género." *INTA*, 2020.
- GRACIELE-SEIBERT, Iridiane, "Feminismo Campesino Popular : Una Propuesta de Las Campesinas de Latinoamérica." *Soberanía Alimentaria, Biodiversidad y Culturas* 29 (verano 2017): 6–9.
- GUDYNAS, Eduardo, "Extracciones, Extractivismos y Extrahecciones. Un Marco Conceptual Sobre La Apropiación de Recursos Naturales." *Observatorio Del Desarrollo*, 1–18. 2013.
- IPCC., *Informe Especial Sobre Los Impactos de Un Calentamiento Global de 1,5°C y Las Sendas de Emisión Relacionadas. Español. Intergovernmental Panel on Climate Change*. <https://www.ipcc.ch/sr15/>. 2019.
- LAIÑO, Mora, "Aproximaciones al sector energético desde una perspectiva de género: Retos Para Una Transición Justa." *Pulso Ambiental. Revista de Política y Debate.*, 2021.
- LÓPEZ BARRETO, Mauricio, "La Decolonialidad Como Alternativa Para La Conservación de La Biodiversidad. El Caso de La Meliponicultura En La Península de Yucatán." *Península* 16 (1): 29–53, 2021.
- MARIQUEO, Reynaldo, and Jorge CALBUCURA, "La Nación Mapuche." *Mapuche Nation*. 2002.
- MASERA-ASTIER, Omar, and Marta ASTIER, "La Red Tsiri: Una Experiencia de Sistemas Alimentarios Locales Sustentables." *LEISA Revista de Agroecología* 30 (1), 2014.
- MILLÁN, Moira, *El Tren Del Olvido*. Buenos Aires: Planeta, 2019.
- MINISTERIO DE AMBIENTE Y DESARROLLO SOSTENIBLE, "El Ministerio Presentó 'Guardianas Del Ambiente', Una Jornada de Visibilización Enmarcada En El Día de La Mujer," 2021.
- MOGUEL, P., and TOLEDO, Víctor Manuel, "Conservar Produciendo: Biodiversidad, Café Orgánico y Jardines Productivos." *Biodiversitas* 5: 1–7, 2004.
- NAVARRO, Mina, "Mujeres En Defensa de La Vida Contra La Violencia Extractivista En México." *Política y Cultura*, no. 55: 11–29, 2019.
- ORIGLIA, Gabriela, "Famatina: La Historia de Un Pueblo En Argentina Que En Nueve Años Expulsó a Cuatro Minerías." *La Nación*, 2015.
- ORTEGA, Federico, SAAVEDRA, Darío, and ESQUIROZ, Federico. "Entre Calamares y Medianoche. El Extractivismo Pesquero Chino En El Atlántico Sur (2013-2019)." In *VII Congreso Nacional de Geografía de Universidades Públicas*, 21. La Plata: Jornadas Geografía UNLP, 2019.
- PAPUCCIO DE VIDAL, Silvia, *Mujeres, Naturaleza y Soberanía Alimentaria*. 1ª ed. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras, 2011.
- PÉREZ, Isabel, "Las Mujeres Son Más Vulnerables, Pero También Agentes de Cambio." *Ciencia UNAM*, 2018.
- PRENSA FVSA SELVA PARANAENSE. 2019, "Mujeres Rurales Se Unieron Para Lograr La Conservación Del Monte Misionero En Andresito y Mejorar Así Su Calidad de Vida." *Argentina Forestal*, 2019.
- RUBIO, Blanca, "La Soberanía Alimentaria En México: Una Asignatura Pendiente." *Mundo Siglo XXI X* (36): 55–70, 2015.
- RUÍZ-TREJO, Marisa, "Antropologías Feministas Frente Al Terricidio y Pensamiento

- Transfeminista En México.” In *Boletín Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales 2021: La Pregunta Antropológica y Las Antropologías Feministas*, 1a ed., 13–20. Ciudad de México: Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales, 2021.
- SANTILLANA-ORTIZ, Alejandra, “Vinculando La Justicia de Género, Económica y Ecológica: Perspectivas Feministas Desde América Latina.” Suva (Fiji), 2016.
- SVAMPA, M. “Pensar El Desarrollo Desde América Latina.” Maristella Svampa Web. 2011.
- TOLEDO, Víctor Manuel, and ORTÍZ-ESPEJEL, Benjamín, *México, Regiones Que Caminan Hacia La Sustentabilidad. Una Geopolítica de Las Resistencias Bioculturales*. 1st ed. Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, 2014.
- ULLOA, Astrid, ESCOBAR, Elsa, DONATO, Luz and ESCOBAR, Pía, *Mujeres indígenas y cambio climático: perspectivas latinoamericanas*. 1ª ed. Bogotá: UNAL-Fundación Natura de Colombia-UNODC, 2008.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Els límits de la llar rural: naturalesa i violència**

**The limits of the rural home: nature and violence**

**Carla Riera**

*Universitat de Girona*  
carla.riera@udg.edu

Fecha de recepción: 31/05/2021    Fecha de evaluación: 24/06/2021  
Fecha de aceptación: 15/11/2021

### **Abstract**

This article studies the literary representation of the spaces that surround the home by analyzing the use of natural images connected to female enclosure. This article aims to analyze the literary representation of the spaces that surround the home through natural images which are used to reflect on female enclosure. Specifically, it investigates how they become symbols of values attributed to women —using Elizabeth Grosz's synthesis— especially in relation to fertility. Notions about power by Michel Foucault are used to analyze how control mechanisms create and manage those bordering spaces. To illustrate it, we examine cases of the female author Víctor Català «dramas rurals» —short stories in Catalan published between 1902 and 1930—, where the alteration of certain recurring images makes possible to reflect on the gradation of violence against women. It will prove how tensions between individuals are inscribed in certain natural spaces that go from the orchard to the forest.

**Key words:** Literary Spaces; Woman; Female body; Nature; Power; Gender identity; Representation; Víctor Català.

### **Resumen**

Este artículo estudia la representación literaria de los espacios que rodean el hogar analizando el uso de imágenes naturales en relación con el enclaustramiento femenino. En particular, se investiga cómo se convierten en símbolos de los valores atribuidos a la mujer —desde la síntesis que hace Elizabeth Grosz—, sobre todo en relación con la fecundidad. Se utilizan nociones de Michel Foucault sobre el poder para analizar como los

mecanismos de control crean y gestionan estos espacios limítrofes. Para ilustrarlo, se examinan casos de los «dramas rurales» de la autora Víctor Catalán —relatos breves en catalán publicados entre 1902 y 1930—, donde la alteración de ciertas imágenes recurrentes permite reflexionar sobre la gradación de violencias que recaen en la mujer. Se mostrará cómo las tensiones entre individuos se inscriben en ciertos espacios naturales que van desde el huerto hasta el bosque.

**Palabras clave:** Espacios literarios; Mujer; Cuerpo femenino; Naturaleza; Poder; Identidad de género; Representación; Víctor Català.

## **Resum**

Aquest article estudia la representació literària dels espais que envolten la llar analitzant l'ús d'imatges naturals vinculades en relació amb l'enclaustrament femení. En particular, s'investiga com esdevenen símbols dels valors atribuïts a la dona —des de la síntesi que en fa Elizabeth Grosz—, sobretot en relació amb la fecunditat. S'utilitzen nocions de Michel Foucault sobre el poder per analitzar com els mecanismes de control creen i gestionen aquests espais limítrofs. Per a il·lustrar-ho, s'examinen casos dels «dramas rurals» de l'autora Víctor Català —relats breus en català publicats entre 1902 i 1930—, on l'alteració de certes imatges recurrents permet reflexionar sobre la gradació de violències que recauen en la dona. Es mostrarà com les tensions entre individus s'inscriuen en certs espais naturals que van des de l'hort fins al bosc.

**Paraules clau:** Espais literaris; Dona; Cos femení; Naturalesa; Violència; Poder; Identitat de gènere; Representació; Víctor Català.

## **1. Introducció**

Les teories sobre les esferes privada i pública han estat una eina prolífica per estudiar les diferències de gènere —i el sistema de poder que les sustenta. Des que es van començar a formular als anys 60 del segle passat han servit per il·lustrar el confinament femení a la llar, així com la pressió per contenir l'accés de les dones a l'esfera pública. En general, la seva anàlisi s'aplicava al període de la industrialització, des de finals del segle XVIII. Entre d'altres autores, Carole Pateman (1988) se'n va servir per encunyar la noció de «contracte sexual o matrimonial» en relació a l'esfera privada, com a antecedent al contracte social rousseaunià que regula la pública. A grans trets, aquesta perspectiva explicava com la subjugació femenina s'havia justificat en relació directa amb la fecunditat femenina.

Malgrat la seva rellevància, ben aviat es va constatar la permeabilitat d'aquestes esferes<sup>1</sup>. Aquest article pretén il·lustrar la inestabilitat dels espais limítrofs de la llar com a reflex de les tensions vinculades al que s'ha considerat una "essència femenina", amb rols i valors predeterminats. Ho estudiarem des d'un cas d'anàlisi literària: els «dramas rurals» de Víctor Català (1869-1966). L'autora hi presentava una visió pessimista de la condició humana, marcada per una violència transversal i plasmada amb un llenguatge dur i explícit: de fet, el títol del seu primer llibre de relats — *Dramas rurals* (1902)— s'empra ara de manera genèrica per referir-se a una tipologia de conte amb aquestes característiques. De fet, la cruesa de les seves temàtiques fou l'origen del pseudònim que l'acompanyà durant tota la seva carrera literària: rere Víctor Català hi havia Caterina Albert, filla de propietaris rurals de l'Escala<sup>2</sup>.

En aquests relats, les dones són l'objecte recurrent de la violència (Julià, 1993: 256). En el marc d'una societat rural, els personatges femenins també es troben en una situació d'inferioritat, però la seva posició s'il·lustra en relació amb les característiques concretes de l'entorn, relatives a la proximitat i la dependència de la naturalesa.

## 2. La tensió dels espais limítrofs

Malgrat que la perspectiva de l'autora no pot definir-se de manera nítida com a feminista (Julià, 1993: 252), és possible aplicar-hi lectures que s'han desenvolupat en aquest marc les tensions que s'originen als espais límit entre l'esfera privada i la pública.

Partim de la noció d'«espai viscut», anunciada per diversos autors com Edward Soja o Henri Lefebvre i aplicada entre d'altres per la fenomenologia. En termes generals, el concepte relaciona la identitat d'un subjecte amb l'espai, a través de la relació que aquest hi desenvolupa — en termes de posició i perspectiva. Es tracta d'una noció àmplia, que aplicarem a partir de la lectura que en fa Elizabeth Grosz. La filòsofa caracteritza tres processos que l'individu fa en relació amb l'espai per convertir-lo en «lloc»: la seva representació —ens fixarem en la percepció, el sentiment i els símbols—, la relació que hi estableix amb els objectes — ho analitzarem en termes figuratius i simbòlics— i el moviment a l'interior d'aquest espai (Grosz, 1995: 92). La darrera qüestió ens permet introduir-hi un element clau: a través del desplaçament, necessari perquè l'espai esdevingui «viscut», el subjecte negocia els límits. Tal com apuntava Bertrand Westphal, el concepte de «transgressió» prové de la «hybris» grega, que feia referència un moviment físic i va adquirir un matís moral *a posteriori* en les llengües romàniques com el català (Westphal, 2011: 42).

Per comprendre la importància de la moralitat a l'hora d'enfrontar-nos a l'anàlisi dels espais convé revisar com es creen uns valors

---

<sup>1</sup> Ho va il·lustrar, per exemple, el doble número especial que el *Journal of Women's History* (Volume 15, Spring-Summer 2003) va dedicar a la qüestió (Peyrou, 2019: 369).

<sup>2</sup> Català va escollir el seu pseudònim arran de la polèmica als Jocs Florals d'Olot de 1898 quan es va descobrir que una dona era l'autora del monòleg *La infanticida*, un dels guanyadors del certamen.

susceptibles de ser jutjats en aquests termes. Grosz va desenvolupar una sintètica classificació dels atributs de la “naturalesa femenina” a través de les mirades essencialista, biològica, naturalista i universalista. Malgrat que hi ha diferències entre aquestes quatre perspectives, totes elles comparteixen l’assumpció que és possible definir una essència femenina comuna, arrelada en qüestions biològiques (vinculades amb les funcions reproductives i de criança), en característiques psicològiques (empatia, suport, manca de competitivitat, etc.), en actituds observables en societat (intuïció, respostes emocionals, preocupació, compromís amb l’ajuda als altres, etc.), en atributs teològics (característiques “donades per Déu”) o en termes purament socials (l’assumpció que hi ha funcions i activitats reservades només per a les dones en totes les cultures). Aquests conceptes dicten el comportament femení, estableixen els valors relacionats amb el gènere i, sobretot, comparteixen «a common concern for the fixity and limits that define women.» (Grosz, 1995: 47). Per això, en resseguirem l’aparició als contes de Català.

Els personatges de Català són figures tràgiques en un context rural marcat per dues característiques fonamentals: d’una banda, la convivència en una comunitat reduïda, on és possible un control major dels individus. De l’altra, la proximitat amb la naturalesa. En aquest context, els límits esdevenen un espai de lluita: hi col·lideixen les esferes privada i pública, però també allò natural i allò social. Per això, hi conviuen una violència atàvica, ferotge i inherent, amb una de social, immaterial i intangible. Les tensions s’inscriuen en l’espai, però no de manera visible: les sustenten unes dinàmiques de poder que s’arrelen a la ment i al cos dels individus (Foucault, 1979: 206). Així, els personatges esperpèntics de l’autora també encarnen aquesta tibantor: estan connectats a una naturalesa violenta, però també a un sistema de límits mentals i sensorials que operen sobre el cos. Aquests es concreten, sobretot, a través de la mirada —com a eina de vigilància però també com a mirall de les passions— i de la pell —entesa com a frontera de l’individu (Starobinski, 2005: 305-6). La dualitat és l’origen del conflicte i s’expressa en múltiples antagonismes que analitzarem als relats. Aquesta és, precisament, una de les temàtiques recurrents de la literatura d’inicis de segle XX, en particular la modernista —en la qual s’inscriu la producció de Víctor Català. A Catalunya, aquest corrent literari va construir la muntanya —l’entorn rural— com l’espai ideal i simbòlic per il·lustrar les oposicions (Casacuberta, 2018: 93).

«El Calvari d’en Mitus» és un relat paradigmàtic per il·lustrar la creació explícita d’un espai al límit de la llar: l’autora hi narra un exercici de poder vinculat a la possessió. Com el seu títol indica, la història desgrana l’obsessió d’en Mitus per la Maca —durant la majoria del relat se la coneix amb aquest sobrenom, que posa en valor els seus atributs físics i ressalta la clara pèrdua d’identitat pròpia i l’atribució d’un valor social objectificador—. És a dir, Víctor Català posa el focus narratiu en l’experiència masculina. Amb tot, és possible resseguir-ne la femenina, construïda amb una irònica perversió dels termes positius que descriuen el seu tancament: «[volia] escapar-se d’aquella tirania idolàtrica, d’aquella veneració commosa» (Català, 2019: 33). Una gradació triple presenta les

figures d'autoritat del relat i la seva actitud respecte la dona: «quedà com presonera en un presidi de benestar, adorada devotament pel marit, llausinejada pels pares, envejada pel veïnat i, amb tot, rabiosa i desesperada en el fons de son cor» (Català, 2019: 33-4). Hi apareixen, doncs, espòs, progenitors i comunitat. Sovint, el col·lectiu es fa visible als relats de Català en la figura de la veïna xafardera, que també té un paper en aquest relat: actua com l'encarnació del principi panòptic formulat en termes d'arquitectura carcerària per Jeremy Bentham a finals del segle XVIII i extensament analitzat per Foucault (1979, 192).

La «presó» de la Maca manté la inversió de termes que caracteritza el seu estat: el safareig és presentat en termes idíl·lics —«sota l'emparrat de l'horta, en un redós triat» (Català, 2019: 33)—, però físicament es troba «al peu de la casa», és a dir, en contacte amb la llar. Seguint la perspectiva de Luce Irigaray, Grosz definia la llar com a l'entorn del desempament: no l'han construït les dones ni ha estat construït per a elles, i per això esdevé el lloc on la seva individualitat s'esborra: «the space that harms as much as it isolates women.» (Grosz, 1995: 123). En efecte, la construcció del safareig suposa, a més, la prohibició d'accés a un espai important en l'imaginari comunitari, un punt de trobada per a realitzar, en companyia, una tasca domèstica. D'aquí en neix l'expressió catalana «fer safareig»<sup>3</sup>. Però aquest espai també pot ser el de la sensualitat, com revela una escena del relat «La fi dels tres», de Víctor Català. En aquest conte, l'autora empra el tòpic del *locus amoenus* per caracteritzar l'encontre de les rentadores amb un seductor Bacus<sup>4</sup>. Malgrat que ha impedit l'accés de la Maca a aquest espai, en Mitus l'ha acabat recreant: l'emparrat de l'horta, l'aigua fresca... conformen un espai ideal per a la transgressió, tal com mostra el final de relat. En una escena plena d'ironia dramàtica, l'espòs pateix les conseqüències del seu intent de control. Consumit per una obsessió que l'ha dut a la degradació física, està confinat a la cambra matrimonial, des d'on intenta mantenir la vigilància escoltant i imaginant, malgrat el seu deliri febril: «“Ara!, ara renta la primera peça... Com s'hi entreté, com l'ensabona! Li agrada el rentar... [...] No és a dins, no: la sento... Però, ¿què fa? Si sermoneja sola, com si resés...”» (Català, 2019: 64). L'alliberament de la ceguesa es representa amb l'obertura de la finestra i l'enlluernament inicial d'en Mitus. La visió es va enfocant: veu «un» safareig —i no «el» safareig— ple de claroscurs. La Maca, amb la cara «enrojolada», ha dut la sensualitat a tocar de la casa. Està unida a una figura masculina i seductora —presentada ara no com a Bacus, sinó com a Sant Sebastià— a través de tres punts: una mirada intensa, el contacte de tots dos personatges amb la parra i «una quietud d'ànimes ja lligades, ja foses per arreu l'una de l'altra...» (Català, 2019: 64). Aleshores, en Mitus percep quelcom immaterial, que competeix amb els límits del seu poder i, en aquesta ocasió, els sobrepassa.

<sup>3</sup> L'expressió fa referència a parlar i comentar la vida dels altres: compartir xafarderies, fer comentaris o criticar.

<sup>4</sup> Hi apareixen una sèrie d'elements recurrents, com ara la feina física, la suor, l'aigua, les rialles o els llavis rojos (Català, 2019: 260-61).

Davant l'intent de "racionalitzar" un espai —establint-ne els límits—, s'hi manifesta quelcom que se n'escapa i que es presenta com a "ànima" en un sentit romàntic: expressa la comunió entre dos éssers<sup>5</sup>. En altres relats, però, el que s'oposa a la raó és la matèria. Ens situem doncs, de nou, en la dicotomia entre ment —el perfecte món de la raó— i cos —l'imperfecte món material— que ha travessat el pensament occidental. Des de les filosofies de Plató —al *Timeu*— d'Aristòtil, l'ideal d'ésser humà és amo de la matèria pròpia —el cos, la representació del qual recau en les dones (Grosz, 1995: 123)— i de l'externa —la naturalesa—. Com a ésser apol·lini, les sotmet a una raó "humana" que, a la pràctica, és masculina. El sistema d'associacions entre la fertilitat de la natura i el cos femení —entès com a receptacle— és prolífic i va des de la figura de la deessa mare fins al «chora» platonià (Grosz, 1995: 111-24).

### 3. La fecunditat negativa: el cos femení i l'hort

Des d'aquest punt de vista, l'hort pren un nou sentit com a espai simbòlic d'unió entre la llar i la naturalesa: és un retall de natura "controlada", que permet representar el domini sobre el món natural a través del conreu de la terra a una escala "casolana" —és a dir, s'hi produeix per cobrir les necessitats de la casa. Simbòlicament, aquestes es concreten en la producció d'hereus legítims, un motiu que els connecta de ple amb el contracte sexual i la concepció d'un valor "essencial" en les dones.

Però l'intent de control de la naturalesa no sempre reïx. La secreta comunió entre natura i dona és una amenaça per a l'ordre que es concreta amb imatges de passió i instint. En paral·lel a la imatge útil del cos femení —fecunda—, se n'alça una altra en què la figura de la dona encarna la sensualitat: l'expressió de la passió a través dels sentits i l'exploració dels gaudis sensorials —els plaers terrenals prohibits. Tot allò que les fa més "susceptibles" a la sensualitat, les apropa a la caiguda en la temptació, pròpia o aliena. Es tracta del vessant "negatiu" de la corporalitat, entès en termes d'inutilitat —ja sigui per la no-producció o per la producció "errònia", és a dir, il·legítima. Així, el cos esdevé regulable en termes morals i socials, tal com Mary Wollstonecraft ja havia determinat<sup>6</sup>: el poder hi recau i té efecte sobre els comportaments i els plaers (Foucault, 1979: 181-82). Aquest és, doncs, el vertader perill que justifica la contenció femenina: el desafiament a l'ordre social a través de l'estroncament o la "impuresa" d'una fertilitat que assegura la continuïtat no només de l'espècie —en termes biològics— sinó, sobretot, la de l'*status quo* —en termes socials.

Així, tant la sensualitat com la fertilitat es relacionen, de manera no excloent, amb una sèrie de tòpics que esdevenen símbols en la narrativa de Víctor Català —com ara les flors, la lluna o les percepcions «a flor de pell». L'autora se'n serveix per fer visible la destrucció dels atributs femenins "de valor" —la bellesa, la puresa, la moral— però també per

<sup>5</sup> L'autora també fa servir el terme en aquest sentit al relat «Ànimes mudes».

<sup>6</sup> A *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792). L'estudi de Grosz aprofundeix en la perspectiva del cos com a objecte social (Grosz, 1995: 32).



representar la transgressió. Per aquest motiu, l'acostament a la naturalesa es caracteritza a través d'imatges recurrents de perill, acompanyades sovint d'un toc idíl·lic que es torna fràgil. Quan les dones confinades s'acosten als límits es produeix un càstig. Aquest s'articula amb intensitat i conseqüències diverses però amb un dramatisme omnipresent i amb un rerefons simbòlic constant.

«Sota el cel» il·lustra l'esclat de la sensualitat violenta —la descoberta de la sexualitat femenina. Tant l'inici del relat com l'escena de la transgressió ocorren a l'hort. Aquest espai està caracteritzat per les tonalitats vermelles i, sobretot, per les olors intenses, amb imatges de violència: «s'hauria dit que havia plogut sobre l'hort una gran gotellada de sang» i «una flaire intensa, picanta i violent, que s'expandia pels aires i atacava el respir de les persones, pujant-se'ls-hi al cap i contorbant-les com si fossin una beguda esperitada» (Català, 2019: 119).

Però l'espai no només és ple d'olors. El sobrevola una figura paterna que omple, amb la seva potestat, no sols la casa sinó també els seus contorns: «Ai, si el pare sabia que el deixo entrar a l'hort! Me matava, me matava, ben cert!...» (Català, 2019: 133). La figura paterna se situa com el garant de la moral, una idea que Víctor Català ja havia expressat de manera diàfana al monòleg *La infanticida*, on l'amenaça del ganivet del pare contribueix decisivament a l'embogiment de la protagonista. Ni tan sols amagant-se al racó més apartat de l'hort, i aprofitant l'absència paterna, la Cela deixa de ser visible: «sota aquell cel placèvol, que semblava mirar-se-la tota estranyat pels milions de petits ulls esparveradissos de les estrelles!» (Català, 2019: 134).

El control prové de la mateixa amenaça que al monòleg, la d'un embaràs il·legítim, que s'intueix en imatges com la del promès que intenta accedir a la casa —i a ella— «clavant les ungles a la paret» (Català, 2019: 126). El jove, un soldat a punt de partir a les *exòtiques Amèriques*, s'arrela a la llar amb un símbol molt més clar: la clavellina que li va regalar a la Cela, causant de l'olor embriagadora que impregna l'hort. La protagonista sacralitza una planta que li arribà en forma d'«un esqueixet com el dit» —reflex d'un embrió— i caracteritzada per la seva fertilitat: «una fortalesa i delit expansiu de voluptat i vida intensa.»<sup>7</sup> (Català, 2019: 119).

La Cela es troba en una situació d'embriaguesa: es deixa endur per la sensualitat. Per aquest motiu, s'erra: fa dels clavells un símbol d'honor —se'ls col·loca al pit, com una medalla— quan ho són de la vergonya. La clavellina anticipa un fill que es concebrà durant la trobada a l'hort i que ella haurà d'abandonar quan el seu promès no torni de la guerra. Així, la protagonista se situa en el pla d'una intuïció que és alterada a través dels estímuls externs. És presonera de la seva materialitat, expressada en termes de «fal·lera»: «segrestada sa voluntat i son instint alarmadís de minyona honesta per aquella gran fal·lera de l'espera, que la immobilitzava

---

<sup>7</sup> L'autora desplega un simbolisme semblant a «L'enveja», on la fertilitat d'una dona és anàloga a l'exuberància del paisatge. El símbol d'un infant és un fruit: la magrana. S'ha descrit el relat com a excepció a la visió ombrívola dels «dramas rurals», però Català també hi fa servir les mateixes imatges per presentar la infertilitat de la protagonista, abans que l'embaràs es faci evident.

com si la tingués engrillonada a la presó sense murs del món enter.» (Català, 2019: 134). Es mostra receptiva a la infatuació —«els badius del nas oberts aletejant, la Marceleta anava ubricant-se poc a poc amb aquelles flaires penetrants.» (Català, 2019: 119)— però passiva, immòbil. La força de la temptació s'expressa en termes d'encantament i d'embriaguesa<sup>8</sup>, és a dir, d'enterboliment de les facultats mentals. Aquest estat permet el triomf de la sensualitat sobre la por, la moral i la raó: «Oh, aquella fal·lera, més forta que l'esglai, que la vergonya, que el seny, quin rosec li donava» (Català, 2019: 134).

L'excitació sensorial violenta li causa un despertar sexual tintat de perill —«la terrible impressió dolça i punyenta, que li feia encara més aguda la flaire picant d'aquella gotellada vermella —que ara semblava de sang presa» (Català, 2019: 134)— i marcat per l'autodescobriment corporal —«fent-la adonar per primera volta d'ella mateixa, de la seva existència material sobre la terra...»—. La revelació, però, té quelcom d'ontològic: «la Marceleta es palpava la roba, i, presa d'esporguiments, sentia enveges de fugir, d'escapar-se, xisclar, de sa mateixa companyia inesperada...» (Català, 2019: 135). L'infant no es menciona de manera explícita al relat, però el trauma s'intueix a partir del malestar físic que li causarà a la Cela, per sempre més, l'esclat de les clavellines. Amb tot, el motiu de la malaltia no és el record de la maternitat, sinó el de la sensualitat. El que la fa "embogir" té relació amb l'amant: «l'aleshores la pobra malalta, boja de gelosia, mossega els coixins i s'esgarrapa els braços furiosament. I plora més, molt més, molt més que quan va a Girona» (Català, 2019: 137). És el record de la trobada: «veu uns ulls lluents i pregadors que la miren fixe fixe, i sent l'escalfor d'un cos serrat an ella, i un baf xardorós de pell humana barrejant-se amb la flaire intensa, ubricadora, dels clavells...» (Català, 2019: 136).

#### **4. La bogeria i les figures d'autoritat: la desfeta femenina**

Més amunt, hem analitzat com la feminitat es construeix com a símbol de matèria i de cos, reblant un sistema d'oposicions binàries que defineixen la dona a partir de l'alteritat: de manera física, allò femení s'ha relacionat amb la indefinició, la manca de límits, els instints i la passivitat —elements que han anat apareixent als relats. Per contra, allò masculí esdevé no tan sols la mesura de totes les coses, sinó l'encarnació dels "valors civils" que el situaven com a estàndard de la comunitat: així es legitima no tan sols la seva superioritat, sinó la seva posició autoritària tant a l'interior de la llar com en l'esfera pública. Analitzarem, breument, com Víctor Català construeix aquestes figures d'autoritat.

Amb el cas de la Cela, encetàvem un context d'alteració de les facultats que desemboca en l'exploració de la bogeria. La idea reforça la supremacia del costat passional en la figura femenina però, als relats de l'autora, també revela una de les poques possibilitats per a l'alliberament

---

<sup>8</sup> La idea també afecta el promès, que acudeix a la cita amb «una alenada tèbia que flairava a aiguardent.» (Català, 2019: 135): s'expressi en termes figuratius o no, la noció de l'alcoholisme com a malaltia social és ben contemporània i va tenir un impacte notable en la literatura del moment.

del rol social atorgat a les dones, quan la transgressió als límits de la casa és possible. Ho exemplifica la Pepa de «L'embruix», que s'escapa per la finestra de la cambra on el seu pare la tanca cada nit. La figura paterna pren el relleu com a autoritat a l'espòs difunt, la mort del qual va iniciar el comportament estrambòtic de la dona. El pare actua escoltant el criteri, però, de dues figures d'autoritat més: el metge la considera una boja —al·lega, significativament, un component genètic provocat per l'alcoholisme matern— i el poble, a través dels rumors de les veïnes, la creu «embruixada».

Amb tot, la perspectiva narrativa de Català es centra en una nova autoritat, creada a partir de l'exercici de la “racionalitat” i la mirada vigilant: un veí, ara en masculí, que observa la Pepa cada nit. Aleshores, reflexiona sobre la “injustícia” rere el fet que:

una dona tan jove i tan bonica, que hauria pogut fer la ventura d'un home i tenir un estol de criatures xamoses, s'hagués de consumir ara en aquella malaltia estranya que li rosegava el cervell, deixant-li, com per befa, el cos intacte i amb tot l'encís de la sanitat! (Català, 2018: 229).

La insistència sobre el contracte sexual és clara: el drama rau, de nou, en la inutilitat. En el seu context de viudetat, el seu cos només pot ser sensual, és a dir, pertànyer a l'esfera de la temptació: per això, l'alliberament de la noia quan salta al terradet —de nou, un espai exterior al límit de la llar— arrossega el veí curiós a la temptació. A l'interior de la llar, emmarcada per la finestra, se li apareixia com a una Magdalena orant—pecadora redimida—, pietosa, intangible i idíl·lica però venerable i “domèstica”. En canvi, «desabrigada de les parets de sa cambra i tota nua al ras de la serena» i «tota argentada de clar de lluna i lliure del marc de la finestra» (Català, 2018: 243) adquireix moviment. Esdevé, primer, personificació artística de la temptació —«Venus de Canova»— i, tot seguit, la seva encarnació —«en la immensitat propícia de la nit, erecta i ardent com perpètua temptació irresistible, la dona de carn i ossos (Català, 2018: 243). La visió ha estat l'esquer: la segona utilitat del cos femení torna a presentar-se amb imatges de violència. Embruixat, el veí es precipita «desencaixada la faç i esbirrat l'esguard» i inicia un encontre sexual agressiu —«li mossegà amb fúria la gorja»—, durant el qual ella comparteix el comportament marcadament passiu de la Ceta —«aclucà la fulla de rosa dels parpres i defallí, somrient...» (Català, 2018: 243)—, que contrasta amb la resta d'imatges del seu comportament estrambòtic.

Es tracta d'un patró que l'autora havia presentat ja a «Ombres», a través del cas de la Maleneta: el relat comença amb la seva «dansa folla» enmig de la naturalesa, on la veu el narrador. La dona apareix acompanyada d'una vaca, un animal que, en l'univers de Víctor Català, sovint s'empra per caracteritzar la degradació del cos femení com a conseqüència de la maternitat<sup>9</sup>. Ella també ha transgredit: ha abandonat la

---

<sup>9</sup> N'és exemple la pubilla Xuriguera del relat «Ànimes mudes», caracteritzada com a «eternalment grossa d'una grossesa despietada de bèstia de cria, de vaca a lloguer.» (Català, 2019: 287).

llar matrimonial i, per extensió, també el seu fill. Sense trobar el consol que cercava a casa dels seus familiars i sentenciada pel metge com a boja, la Maleneta s'escaparà de manera recurrent a la naturalesa, l'únic espai on pot expressar el seu moviment.

L'ensorrament de la raó és condició indispensable per a l'alliberament femení, però és també mostra d'una violència que s'apropa a l'anihilació. Tal com anunciava George Bataille a *La littérature et le mal*: «el desencadenamiento es siempre la ruina de un ser que se ha dado a sí mismo los límites de las conveniencias» (Bataille, 2010: 171-72). Des d'aquests límits, fins i tot el cos femení es descompon quan col·lideix amb el desordre sexual associat a aquest estat. Per això, pren tot el sentit que la Pepa aparegui sempre nua però també que sigui visible de manera parcial a ulls del veí —que pot anar veient fragments del seu cos per la finestra i imaginar—. Aquests elements, així com la deixadesa o els moviments quasi espasmòdics, ratifiquen la ruïna d'un ésser que se situa lluny del centre, a la perifèria, i que es caracteritza amb tòpics d'irracionalitat: és l'espai de l'anormalitat, poblat pels bojós i les dones<sup>10</sup> i, per partida doble, per les dones boges. Cal tenir en compte, com assenyala Grosz, que la materialitat femenina és presentada de manera recurrent en termes de misteri, sobretot en relació amb el cos «maternal»:

body made to carry the burden of what it is that men cannot explain, cannot articulate or know, that unnamable recalcitrance that men continue to represent as an abyss, as unfathomable, lacking, enigmatic, veiled, seductive, voracious, dangerous, disruptive, but without name or place (Grosz, 1995: 124).

En paral·lel a una imatge enigmàtica, l'oposició home-dona —o ésser racional i irracional— es revela, també, en uns altres termes, que afecten directament la narració. L'alliberament femení es produeix en termes de silenci, tant a nivell de contingut —la Maleneta mai no verbalitzarà el motiu de la seva fugida— com en el punt de vista narratiu —el lector no sent mai la veu de la Pepa. El silenci de la dona és una constant en l'obra de Català, en relació amb les situacions de violència i, en especial, a les violacions (Bartrina, 2002: 102). Per contra, l'home pensa, diu i és: la paraula, el Logos, justifica l'autoritat.

La possibilitat de formular un discurs té un impacte en el text —una qüestió que ja hem esmentat en l'anàlisi d'alguns relats. Amb tot, quan reflexionem sobre el sentit d'autoritat aplicat a la narrativa, convé tenir presents les mirades i les aportacions d'autor i narrador. En algunes ocasions, Víctor Català fa coincidir aquestes dues figures d'una manera més o menys explícita —la gradació va des dels relats en què un narrador extern condueix el relat i hi fa interjeccions fins als pròlegs de l'autora adreçats «al llegidor». En d'altres, opta per un narrador-personatge, que apareix en primera persona i que s'introdueix a l'esfera privada dels personatges amb el seu relat, intercalant-hi reflexions de caire moral.

---

<sup>10</sup> Sobre la constitució de la categoria d'«anormalitat» i el seu vincle amb el panopticisme consulteu Foucault (1979: 189-205).

Mikhail Bakhtin va definir una justificació concreta per què les figures d'autoritat entrin en l'espai privat des de la seva posició pública, que concorda amb la temàtica que ens ocupa. Ho legitima l'aparició del crim i de la violència, dues constants als relats de Català:

Events acquire a public significance as such [liable to public reckoning on the open square] only when they become crimes. The criminal act is a moment of private life that becomes, as it were, involuntarily public (Bakhtin, 1981: 122).

La criminalització dels comportaments —en un sentit no legal (Foucault, 1979: 187-88), sinó moral— fa trontollar l'operativitat de les esferes i potencia la seva permeabilitat. A això se li ha de sumar la *inventio* de l'autora i la selecció d'unes temàtiques crues i fulletonesques però “versemblants”, pròpies de la crònica negra dels diaris (Castellanos, 2005: 25-6).

## **5. La violència feréstega: la descoberta de la bèstia**

La violència impregna tot l'ésser femení: s'extingeix la seva veu, la seva ment i el seu cos. La culminació del seu procés de desfeta es concreta en el més atroç dels crims: acabar amb l'existència d'un altre ésser. Al relat «Contraclaror», Víctor Català torna a identificar el símbol de la flor amb l'esfera femenina, en particular amb el seu rol de cuidadora, a través de la cura que la Guideta té de les flors de l'hort. Si el nodriment i la criança eren valors essencials femenins, aquest relat els presenta en relació amb un error que es caracteritza, de nou, en termes de «fal·lera». S'entén aquí com a culte a l'inútil, des d'una perspectiva masculina que filtra el relat: la de la figura paterna. El pare de la jove és un jornalier que el narrador irònicament degrada a la condició de col —símbol clar de la vessant productiva de l'hort. Des del seu arrelament a la terra, el pare condemna l'esfera de la bellesa i la delicadesa —«ben mirat, la flor és la cosa més inútila de la terra...» (Català, 2019: 145). El conflicte paternofilial, però, tan sols agreuja el drama: a l'hort, la Guideta pateix una violació que callarà i que la durà a la mort pel contagi d'una malaltia. La figura d'autoritat amenaça amb fer servir la violència —vol destrossar l'hort i les flors— però no serà ell, sinó el seu contrari, qui ho faci realitat: el violador de la Guideta és un paraigüer francès, l'estranger, pràcticament un «rodamón» —de nou, una figura aliena a la societat. La proximitat entre la frontera de França i l'Alt Empordà fa de la zona un espai permeable, obert als perills i a l'alteritat. De fet, el relat del jornalier s'inicia amb l'arribada d'un segon paraigüer francès, una figura poca nítida i accidental, que serveix per introduir la noció del retorn del perill, del seu caràcter cíclic —hi aprofundirem en el següent relat. El relat amaga la confessió d'un altre crim: l'assassinat del paraigüer a mans del pare, que enterrà el seu cos a l'hort. Durant quaranta anys, ha adobat la seva terra, plena d'ufanoses cols, amb el cadàver de l'assassí.

La jove no va transgredir “moralment”, però el desafiament a l'autoritat paterna a través de la persistència per anar a l'hort —el «desfici», la «fal·lera»— la situà en el lloc de perill. L'atac va tenir lloc aprofitant la solitud de l'indret: «[...] ni una ànima pels fores... la criatura sola a l'hort...

el jueu de l'infern més forcegut que un bastaix de riba..."» (Català, 2019: 148), tal com verbalitza la veu d'autoritat del pare, que arriba a narrar, fins i tot, l'experiència traumàtica. A «Contraclaror», la metàfora de la flor es tanca quan aquesta queda estroncada: la Guideta ja mai no podrà casarse, ni tenir fills. Restarà, per sempre, inútil —com ho era la Forra a «L'enveja» o la «boja» a «L'embruix». Constatem, doncs, que la degradació femenina, sigui física o mental, s'entén d'una manera recurrent en aquests termes.

Una nova anihilació femenina té lloc a «Parricidi», on el perill s'introdueix a la llar a causa de la responsabilitat femenina. La connexió entre l'interior i l'exterior s'articula a través de la finestra que la Lena obre. El gest reproduceix la seva transgressió matrimonial: és per on entra i surt el seu amant, que també serà el seu assassí. Durant la nit, l'hort es presenta com un espai d'ombres, que adquireixen un caràcter fantasmagòric en absència de la lluna: «tot l'hort era un tou d'ombra en la que bellugaven altres ombres més espesses que semblaven fantasmes» (Català, 2019: 354). La foscor i el temor revelen quelcom de primitiu i atàvic: de fet, l'antropòleg social James George Frazer considerà l'ombra com un símbol vinculat a la primitivitat, una idea que el psiquiatre Carl Gustav Jung ratificà, tractant-la com a la personificació de la part instintiva de l'individu (Cirlot, 2011: 424). Des de l'exterior es filtra dins la cambra una «fresca manyaga» que acarona la dona i li provoca esgarriances. Som, doncs, en el pla de la intuïció: el moviment de l'aire anticipa l'atac, que començarà amb carícies i acabarà amb l'asfíxia i l'apunyalament de la Lena. L'autora fa evident el caràcter dicotòmic de la naturalesa: l'endemà al matí, mostra una cara idíl·lica que contrasta amb l'horror humà:

A terra hi havia un bassal de sang que s'havia escampat a tota la cambra, escorrent-se en reguerons per la pendent i els junts de les rajoles. [...] i en la parra de l'hort, que pujava arrimada a la finestra, les cadeneres refileaven alegrement (Català, 2019: 361).

Mentre tot això ocorre el fill de la Lena pinta les rajoles amb la sang de la seva mare, aliè a la desgràcia: una vegada més, la derrota femenina es fa extensible al paper maternal.

Però la imatge de contrast amb la natura introdueix una idea interessant que ja havíem apuntat: connecta amb la convivència, en un entorn rural, amb una naturalesa dual. Així, la tragèdia no depèn només del grau de responsabilitat moral de qui comet l'acte transgressor, sinó que s'emmarca, també, en una natura amoral, on batega el mal i la violència. A «Parricidi», aquesta s'intueix a través de l'aparició de l'assassí, que sorgeix d'entre les mates—«A baix a l'hort se produí una petita remor de mates remogudes, i poc després dos puntets verdosos relluïren en la fosca, darrera el badall de la finestra» (Català, 2019: 354-55). L'autora repeteix la mateixa imatge a «La pua de rampí» i també a *Solitud*, la seva novel·la més coneguda, quan l'Ànima mira lascivament la Mila i es pot intuir la violació que tindrà lloc. A més, en totes dues ocasions —al conte i a la novel·la— l'atacant és convertit en la «fera»: encarna el contrari de l'Home racional. Així, s'estableix un vincle entre alguns personatges malignes amb l'entorn

natural que sovint deriva, narrativament, en una animalització, però també en l'adveniment d'imatges d'una naturalesa perillosa i agressiva que es fa visible, sobretot, amb la personificació dels seus elements.

A «La pua de rampí», la protagonista descobreix aquest mal a través del contrast entre la benvolença del paisatge de la plana i el terror que representa el bosc, la naturalesa més salvatge. El conte es construeix sobre el motiu del viatge d'anada i tornada, relacionat amb tasques domèstiques —la protagonista encarna els valors positius d'una jove treballadora, que va a ajudar la tia. Durant el primer trajecte, els colors, els sons i la llum acompanyen la seva innocència. Amb tot, la noia és conscient dels perills i escull transitar pel camí, per no haver «de pensar en els sots i desllivells que fan empassegar, ni en les urpes d'arç o romaguera que s'arrapen a les faldilles, amb la tenacitat de captaires porfidiosos, pels corriols silvestres.» (Català, 2018: 167). Una branca d'esbarzer personificada presenta l'agressor: serà un captaire, en Roget.

Així, el bosc esdevé l'espai dels desplaçats, d'aquells que no tenen lloc en la societat i que, precisament per aquest motiu, són un perill. Aquesta figura ha cristal·litzat en el folklore, forma de difusió dels coneixements comunitaris: Carme Oriol i Mònica López van resseguir la presència del tema rondallístic rere el conte, popularitzat a través de la Caputxeta Vermella. El perill apareixia com a «loupgarou» en les versions orals, una espècie d'home-llop o d'home del sac, però en les versions escrites de Perrault i Grimm es convertí en un llop (Oriol, López, 2002: 406-7). La imatge concorda amb la del captaire animalitzat i allunyat de la societat que Català presenta en la figura del Roget: «i amb el Roget no es perdia gaire res de bo, i, de més a més, la família no volgué prendre part en causa, el jutge s'arronsà d'espatlles i digué que enterressin el mort...» (Català, 2018: 177)

Aquesta imatgeria s'oposa a la plana —l'espai de la societat— que envolta la carretera, descrita «com un pessebre» i poblada de masies, pagesos i prats (Català, 2018: 167). La protagonista en té una visió clara, que li proporciona seguretat. En canvi, durant la tornada, l'espai es transforma, i reapareixen uns fantasmes que són una constant en l'autora per a definir aquest tipus d'entorns: «Les cendres foren espargides per un ventall invisible; una enganyadora diafanitat, semi-impenetrable, uniformà la disparitat dels termes, afinà les masses, traient-los cos, féu imprecisos i fantasmagòrics els contorns...» (Català, 2018: 174). D'una manera ben explícita, la societat desapareix: ho revela el símbol de la llumeta que s'apaga lluny, en una finestra. En el seu estudi sobre la poètica dels espais, Gaston Bachelard analitzava aquest símbol en termes de protecció i vigilància, equiparant-lo amb l'ull d'una casa (Bachelard, 2014: 54). Quan la claror s'extingeix, la societat abandona la noia. S'apaga també la llum del cel, amb la desaparició de «l'hòstia blanca de la lluna» just «en el punt mateix que la pubilla penetrava bosc endins.» (Català, 2018: 174). Així, una nova pèrdua d'aquest astre reflector<sup>11</sup> presenta un simbolisme còsmic en

---

<sup>11</sup> La lluna ha estat una imatge recurrent en els relats de Víctor Català: tradicionalment, s'ha relacionat amb la feminitat a través d'idees de passivitat i volatilitat o de la imatge de

negatiu: malgrat que el cel es caracteritza amb una forta presència de simbologia religiosa, aquesta no protegirà completament la protagonista. Una brisa «a flor de pell» anticipa novament el pla de la sensualitat, que es reafirma amb l'olfacte: si al relat de la Marceleta les olors adquirien un to violent, en aquesta ocasió Víctor Català les converteix en pudors repulsives, putrefactes —«de carronya consumida» o «la bafarada agra de vi negre, de tabac recremat, d'immundícia...» (Català, 2018: 174). La «ferumeta» li revela l'animal a la protagonista, que no pot veure-hi ni parlar, presa de la por. Però la pudor li desvetlla una doble memòria: la col·lectiva —a través de la «pobra criadeta que jurava i rejurava que era innocent [...] que li havia eixit de trasantó / un desconegut...» (Català, 2018: 174)— i la personal—el secret de la seva mare: «la mort, tan jove, tan jove!, de la mare, colpida d'una malura misteriosa i inexplicable per a tothom del mas, però revelada secretament, abans de finir, a la tia de Suriola...» (Català, 2018: 174-5). Aquesta memòria compartida possibilita el «besllum de raó» que té després d'aconseguir deslliurar-se de l'atacant, clavant-li la pua de rampí que dona títol al relat. La saviesa comuna —preeminentment femenina, com a centre de les experiències que s'hi transmeten però també com a les seves relatores— possibilita que aparegui la raó, un terme sobretot vinculat a l'univers masculí, per bé que aquesta estigui guiada per l'instint “femení” —«L'instint la guia, com el simonet a l'orb...» (Català, 2018: 175).

A través de la violació de la mare, l'alteritat s'uneix a la idea de brutícia, pel contagi d'una malaltia mortal que se suma a l'agressió de l'atac sexual, com a «Contraclaror». Català fa servir l'experiència materna, però, per introduir al relat dos trets fonamentals de la violència. El primer és el seu caràcter cíclic, que sentència el narrador: «Quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com dir a un ordre de fatalitats determinades.». La protagonista tindrà unes filles «fresques i boniques com poncelles» que hauran de fer el seu mateix camí: ella, ara en el rol de mare, «no respira fins que se les torna a veure al costat...» (Català, 2018: 178), és a dir, fins que les veu retornar del bosc i són ja a la masia, l'espai familiar —representat per la proximitat del seu cos maternal.

El segon tret, fonamental per a l'argumentació d'aquest article, és el seu estret vincle amb els espais, que converteix l'aparició de la violència en inevitable. La identitat de la jove —«és la pubilla de la Rambla»— es fonamenta en el passat de la família —«duu tres-cents anys de nissaga arrelada a aquella gleva»— i en el futur que la terra els assegura —«el mas és la nineta dels ulls de tots, i el pervindre dels d'ara i els vinents»—. I, en aquest context: «Fins el bosc sembla sagrat i per res del món en tallarien ni una alzina.». La sacralització s'inscriu, doncs, en un món rural on es comprèn i s'accepta, com a natural, un univers on la violència batega sense aturador: «Probablement un dia o altre passaran les filles per l'esglai que passà la mare, que passà l'àvia, que passà la besàvia, tal volta... Mes, ¿qui podria evitar-ho? El fat és inexorable.» (Català, 2018: 178).

---

la matriu. Pel seu caràcter reflector, simbolitza també el costat obscur de la natura, la nit i l'inconscient, així com allò ocult (Cirlot, 2011: 291).



## 6. Reflexions finals

L'objectiu d'aquest article no era especular sobre la voluntat feminista de Víctor Català en presentar els casos de les dones que poblen els seus relats. Esperem que això acrediti l'ús d'un cas d'anàlisi tan concret, situat en un espai i un moment específics —l'Alt Empordà (Catalunya) rural a inicis del segle XX—: es pretenia fer servir els contes com una representació de les violències entre individus que impregnen els espais. S'ha analitzat com elements naturals vinculats positivament a les dones adquireixen un caràcter negatiu a mans de l'autora.

La noció de perill incrementa com més salvatges són els espais: des del safareig al costat de la casa on es presentava una inversió de tòpics idíl·lics, les olors de l'hort que esdevenen ferums al bosc o la brutícia dels "altres" que els fa portadors de malalties contagioses tant pels camins com a l'interior d'un espai silvestre. Tots aquest elements no sols ataquen les dones: es contraposen a una figura paterna que encara l'autoritat. Els personatges que la representen —a l'interior i a l'exterior de la llar— presenten unes característiques compartides que es revelen a un nivell textual de maneres similars. S'oposen, a més, no sols al que volen controlar —les dones i la naturalesa—, sinó també als perills de la societat encarnats: l'alcoholisme i la passió immoral (en el cas del jove soldat), la infidelitat (el de l'amant gelós) o la perversitat (el captaire bestialitzat). La duresa dels perills augmenta i reafirma la necessitat de protecció que simbolitza, en l'imaginari col·lectiu, la llar. Això explica, entre d'altres, la por constant a la violació, entesa no sols en termes físics sinó sobretot com un exercici de poder "negatiu" —no atribuïble a les figures d'autoritat "positives"— que perverteix la utilitat del cos femení.

Però s'ha constatat la permeabilitat de les esferes, perquè davant l'amenaça constant han aparegut també mostres de contestació: la descoberta del cos de la Cela, la comunió entre la Maca i el seu estimat o l'assassinat del quasi violador i l'acceptació del fat de la protagonista de "La pua de rampí". En definitiva, s'ha analitzat la construcció d'un entorn altament simbòlic precisament per la seva condició rural: impregnat de conflicte, revela una violència repressiva contra les dones com a símbol de la perpetuïtat del sistema però també s'hi descobreix un univers tràgic representat en la naturalesa. Català no resol la tensió: la mostra en clau simbòlica. Aquesta perspectiva permet diverses lectures i, sobretot, reflexions sobre el poder inscrit ja no tan sols en la ment dels personatges sinó, especialment, en la dels lectors.

## 7. Referències bibliogràfiques

- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Londres: Penguin Classics, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. *The Dialogic Imagination. Four Essays by Mikhail Mikhaïlovich Bakhtin*. Editat per Michael Holquist. Traduït per caryl Emerson i Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTRINA, Francesca. «La violència contra les dones a l'obra de Víctor Català i d'Aurora Bertrana.». A *Lectora: revista de dones i textualitat* n° 8 (2002): 99-105. Recuperat de: <https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205457/281507>

- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Traduït per Lourdes Ortiz. Barcelona: Nortedur, 2010.
- CASACUBERTA, Margarida. «La construcció literària del paisatge i la mi(s)tificació de la realitat: literatura, memòria i identitat.» A *La construcció literària del territori: Costa Brava i Empordà*. Editat per Mariàngela Vilallonga, Margarida Casacuberta i Anna Perera, 75-103. Girona: Institut de Llengua i Cultura Catalanes, 2018.
- CASTELLANOS, Jordi. «Víctor Català i el seu temps.» A *Escriptores. De Víctor Català als nostres dies*, de Fundació Lluís Carulla, 21-29. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2005.
- CATALÀ, Víctor. *Tots els contes 2. Contrallums/La Mare Balena*. Editat per Blanca Llum Vidal i Agnès Prats. Barcelona: Club Editor, 2018.
- CATALÀ, Víctor. *Tots els contes 3. Caires Vius | Ombrívols | Drames rurals*. Editat per Blanca Llum Vidal i Agnès Prats. Barcelona: Club Editor, 2019.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2011.
- EAGLETON, Terry. *Sobre el mal*. Traduït per Albino Santos Mosquera. Barcelona: Península, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traduït per Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1979.
- GROSZ, Elisabeth. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York / London: Routledge, 1995.
- JULIÀ, Lluïsa. «Les imatges de la dona en la narrativa de Víctor Català (1902-1907).» A *Actes de les primeres jornades d'estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís "Víctor Català"*. *L'Escala*, 9-11 d'abril del 1992. Editat per Enric Prat i Pep Vila, 247-274. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- ORIOI, Carme, i Carme López. «Caterina Albert, Víctor Català: els referents del folklore, el plaer per la literatura.» A *II Jornades d'estudi. "Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966"*. *L'Escala*, 20, 21 i 22 de setembre de 2001. Editat per Enric Prat i Pep Vila, 387-414. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- PATEMAN, Carole. *The Sexual Contract*. Cambridge: Polity in association with Blackwell, 1988.
- PEYROU, Florencia. «A vueltas con las dos esferas. Una revisión historiográfica.» *Historia y Política* n°42 (juliol-desembre 2019): 359-385. <https://doi.org/10.18042/hp.42.13>.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. Traduït per Raúl Gabós. Barcelona: Tusquets, 2000.
- STAROBINSKI, Jean. *Remedio en el mal*. Traduït per José Luis Arantegui. Madrid: Editorial Antonio Machado, 2005.
- WESTPHAL, Bertrand. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. Traduït per Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan, 2011.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Espacio, poder y representación feminista en prácticas teatrales de la región del Noroeste Argentino**

**Space, power and feminist representation in theatrical practices of  
the Argentine Northwest region**

**Marina Rosenzvaig**

*Universidad Nacional de Tucumán- Universidad de Sevilla*  
ARTES.Marina.Rosenzvaig@webmail.unt.edu.ar

Fecha de recepción: 06/07/2021 Fecha de evaluación: 03/08/2021  
Fecha de aceptación: 09/09/2021

### **Resumen**

En el presente artículo nos proponemos analizar tres dimensiones de prácticas teatrales feministas descoloniales desarrolladas en la región Noroeste Argentino, sucedidas simultáneamente entre los años 2015 al 2020. Gestiones institucionales en teatro, teatralidades de las manifestaciones callejeras y virtuales y obras de teatro feministas se proponen disputar los espacios de poder y de acción, y discutir las representaciones artísticas y políticas mientras se suman a las agendas y demandas de género. Estas prácticas teatrales se cruzan, se retroalimentan y se potencian en el trabajo en simultáneo y comparten también protagonistas. Se encuentran enmarcadas en las masivas movilizaciones en contra de los femicidios del *Ni Una Menos* y de la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito en Argentina.

**Palabras Clave:** Descolonial, Feminismo, Militancia, Noroeste argentino, Representación, Teatro

### **Abstract**

In this article we propose to analyze three dimensions of descolonial feminist theatrical practices developed in the Argentine Northwest region, which occurred simultaneously between 2015 and 2020. Institutional management in Theatre, theatricalities of street and virtual demonstrations, and feminist theatre plays propose to dispute the spaces of power and action and discuss artistic and political representations while adding to gender agendas and demands. These theatrical practices intersect, feed off

each other and are promoted simultaneously at work and share protagonists. They are part of the massive mobilizations against the femicides *Ni Una Menos* and the fight for legal, safe, and free abortion in Argentina.

**Key words:** decolonial, feminism, militancy, Argentine Northwest, representation, theatre

## 1. Introducción

Entre los años 2015 al 2020 convergen en la región del Noroeste Argentino (NOA) prácticas teatrales que consideramos de una singularidad político-artística cardinal. Confluyen militancias teatrales, gestiones institucionales en teatro, teatralidades de las manifestaciones y proposiciones teatrales con perspectiva feminista descolonial. Estas propuestas se encuentran enmarcadas en un contexto de ferviente activismo y artivismo feministas entre las masivas movilizaciones argentinas en contra de los femicidios del *Ni Una Menos*, desde el 3 de junio de 2015 en adelante, y las intensas luchas por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito, desde el año 2018 hasta su legalización el 30 de diciembre de 2020; y en confluencia con luchas políticas y prácticas artísticas transfronterizas similares.

## 2. La región como apuesta política de fortalecimiento y resistencia a la hegemonía capitalina

El NOA es una parcelación geopolítica formada por cinco provincias<sup>1</sup>, constituida después de la declaración de la independencia en el año 1816, junto a otras cuatro regiones que conforman la República Argentina. El uso del término “regional” ha motivado múltiples problemáticas estético-culturales en distintas épocas, como el peligro de someter la cuestión a folclorismos reduccionistas. Desde las independencias latinoamericanas se establecieron asimetrías económicas y políticas impuestas por la colonización de los cosmopolitismos capitalinos y las oligarquías nacionales que se sustentaron en prácticas y políticas de invisibilización de heterogeneidades territoriales, étnicas y culturales; como el NOA indígena-andino, identidad fundamental oculta bajo el mito de la Argentina predominantemente inmigrante.

El recorte territorial en la región apuesta a una enunciación política en una superposición de doble historia colonial, la impuesta por la dominación de los cosmopolitismos capitalinos que mencionábamos, y la dominación europea. El teórico peruano Aníbal Quijano (1992) lo llamó “colonialidad del poder”, el patrón estructural asentado en la Modernidad, y originado en la conquista de América y la consecuente hegemonía económica y cultural europea sobre el resto de los territorios. Según

---

<sup>1</sup> La región Noroeste Argentino limita con Bolivia y Chile y consta de cinco provincias: Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero.

propone el autor se construyó la idea diferenciadora de raza, que dio estatus biológico a “blancos europeos” por sobre el resto de las poblaciones, idea justificadora de las consecuentes relaciones de dominación.

Durante los años 2015 al 2019, en el gobierno neoliberal del presidente Mauricio Macri<sup>2</sup>, las históricas desigualdades de nuestro país fueron profundizadas en políticas de mercantilización y homogeneización artística y políticas culturales antidemocráticas, antifederales y antipopulares desde el centro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. De allí que las prácticas teatrales feministas en nuestros territorios apostaran por un proyecto de fortalecimiento regional como resistencia política a la hegemonía capitalina, acompañando y luchando también por la defensa de derechos humanos y de género junto a la enorme “marea verde y violeta” que mencionamos al inicio de este escrito.

La gestión conservadora del gobierno macrista puso sobre la superficie conflictos políticos preexistentes y que configuran la historia cultural de nuestro país, como así también la explicitación de debates culturales subsumidos en la problemática “globalización”. Por un lado, la hegemonía del centro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la capital versus lo que despectivamente desde una concepción centralista todavía llaman “el interior”, las provincias, que impone una visión única y muchas veces extranjerizante sobre las diversidades y particularidades identitarias de los territorios que conforman la vasta República Argentina. Y, por otro lado, la perspectiva mercadotécnica de las industrias culturales impuesta por el capitalismo transnacional sobre la cultura en general, y sobre el arte y el teatro en particular; que no solo tiene una finalidad comercial para las prácticas y producciones culturales, sino que oculta particularidades o complejidades territoriales.

El debate capital/provincias recorre la historia argentina desde sus inicios republicanos, una visión maniqueísta y dicotómica que comprende discusiones culturales, políticas y económicas de larga data en nuestro país. Sintetizado en el binomio propuesto por el “maestro de la patria” Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Facundo, o Civilización y Barbarie*<sup>3</sup> del año 1845 (2018), y como bien analizó Maristella Svampa en su tesis doctoral *El dilema argentino: civilización o barbarie* (2006). La civilización refiere a la representación de la capital, urbana, cosmopolita y cuyo horizonte de expectativa es Europa, y sería asumido por los posicionamientos políticos liberal-conservadores; y en su defecto, del lado contrario se encontraría la barbarie referida a las provincias, rurales o indígenas, con sus invisibilizadas diversidades geográficas y culturales, y la opción política democrático-populista. “Un dispositivo simbólico fundacional” que recorre la historia de la República Argentina, desde la Revolución de Mayo, en el año 1810, y en las décadas sucesivas de

---

<sup>2</sup> Mauricio Macri gobernó el país desde el 10 de diciembre del año 2015 al 9 de diciembre del año 2019.

<sup>3</sup> El libro trata sobre Facundo Quiroga, un caudillo de la provincia de La Rioja, y las luchas entre unitarios y federales, resumido en el conflicto de “civilización o barbarie”.

guerras civiles entre “unitarios” (centro) y “federales” (provincias) durante la mayor parte del s. XIX.

Otra categoría útil para pensar estos conflictos es la que opone pulcritud y hedor, propuesta por Rodolfo Kusch en su libro *América Profunda* (1999), en la que revela la beligerancia entre dos concepciones estético-culturales, la emanada de la otredad “monstruosa” latinoamericana, que resiste a un orden, proporción y medida impuestas por la concepción eurocéntrica y que le son ajenas histórica, geográfica y culturalmente a nuestros territorios. Las imposiciones estéticas y culturales colaboran a sostener la desigualdad e invisibilizar el conflicto principal que continúa siendo la distribución del dinero, un centro que quiere más recursos y tiene más poder en la estructura económica erigida, y el resto del país que pelea por una redistribución equitativa, y por justicia económica y cultural.

Las políticas hegemónicas mencionadas las vimos impuestas al Instituto Nacional del Teatro (INT), en el período gubernamental señalado, en su intento de formatear u homogeneizar al teatro del país. El INT es un organismo estatal de carácter federal con veinticinco años de funcionamiento, central en el financiamiento y fomento del teatro independiente en todas las provincias argentinas. Institución única en su tipo en la Argentina, con organización federal y poseedor de un Consejo de Dirección colegiado con representación de todas las regiones del país, al que se ingresa por concurso y para representar a cada una de las veinticuatro provincias. La Ley Nacional del Teatro 24.800, largamente peleada por el teatro independiente argentino durante décadas, establece la organización de la institución. Distintas medidas tomadas desde la dirección ejecutiva<sup>4</sup> del organismo en ese período consumaron ajuste económico, persecución política a opositores dentro de la institución e intento de imposición de una visión hegemónica para las políticas teatrales.

Un sector importante dentro de la institución, como así también desde las comunidades teatrales de distintos puntos del país rápidamente entendimos la necesidad de salir en su defensa. El organismo y los financiamientos para la actividad teatral independiente corrían peligro, como ocurrió con tantas otras instituciones nacionales<sup>5</sup> empobrecidas y que sufrieron fuertes recortes presupuestarios. Así, organizamos y llevamos a cabo distintas acciones en defensa de la institución y de nuestros derechos vulnerados por la gestión neoliberal.

En la región, las acciones político-teatrales desarrolladas desde la provincia de Jujuy fueron centrales en esta etapa, llevaron la delantera regional de resistencia, proposición de acción crítica y creación alternativa, tanto en las propuestas independientes de obras de teatro como en

---

<sup>4</sup> La Dirección Ejecutiva del INT es uno de los pocos cargos políticos de la institución, nombrado por el Ministerio de Cultura Nación. El director ejecutivo del INT durante el gobierno de Mauricio Macri fue Marcelo Allasino.

<sup>5</sup> Durante el gobierno nacional de Mauricio Macri, se achicaron y desfinanciaron ministerios, se despidieron trabajadores, se recortaron presupuestos, y se cerraron cientos de programas de desarrollo territorial en distintas áreas, puestos en marcha en los gobiernos anteriores de Néstor y Cristina Kirchner.

proyectos socio-artísticos desde distintos colectivos, con importante militancia teatral feminista, como así también en múltiples iniciativas generadas por la Representación Provincial del INT. Su representante Jimena Sivila Soza, resistió a los envistes políticos que mencionamos, y trabajó incansablemente en consecuencia. Desarrolló planes de fortalecimiento regional, asumiendo una perspectiva de derechos humanos y de género como política central de fomento a la actividad teatral y de resistencia a la dominación conservadora y patriarcal.

Entre las acciones promovidas se organizaron por primera vez *Plenarios Regionales de Teatro del NOA*. El primero se desarrolló en el pueblo de Tilcara, en el “interior del interior” jujeño, en noviembre del año 2016. La segunda edición sucedió en San Miguel de Tucumán, en junio de 2018. Y el último ocurrió en formato virtual, en noviembre de 2020. Los encuentros propiciaron la problematización y reflexión sobre las diversidades del teatro de la región, impulsando el trabajo en red como estrategia de fortalecimiento, con prevalencia en la transversalización de debates de género en el teatro.

La representación del INT Jujuy organizó también un *Ciclo de Teatro y Géneros*, que finalizó con unas *Jornadas Regionales de Teatro y Géneros* en septiembre de 2019, un espacio sumamente movilizador y enriquecedor en el que se relataron experiencias artísticas, proyectos socioculturales, políticas públicas e independientes, militancias, casos de violencias institucionales o individuales, ocurridos en la región en estos años. También se presentaron obras de teatro y performance feministas y se pusieron en debate problemáticas regionales en la compleja relación entre ética, política y estética desde una óptica regional descolonizadora.

En este contexto de urgencia y necesidad de lucha, reflexión y acción por derechos de género en intersección con cuestiones de sexualidad, etnia, raza y clase, participantes a las Jornadas creamos un nuevo espacio: *La Pluriteatral (Asamblea permanente plurinacional de trabajadorxs teatrerxs trans-feministas-disidentes del NOA)*, con el deseo de aportar mirada crítica y militancia al teatro de la región. Un año después en el contexto del tercer Plenario dicha organización confluía en una agrupación independiente ampliada: el *Observatorio de Género y Teatro NOA*.



## **2. Teatralidades de la manifestación versus espectacularización de la política gubernamental**

En otra dimensión de análisis encontramos en este período que el teatro ocurre particularmente en tensión entre dos fenómenos que se manifiestan en simultáneo, por un lado la multiplicación de teatralidades de la resistencia o de la manifestación (Diéguez, 2008) que no responden estrictamente al campo disciplinar del teatro ni tienen los mismos objetivos, pero que utilizan sus herramientas para proyectos de militancia sociopolítica; y por otro lado la proliferación de escenas de transteatralización (Dubatti, 2016) o espectacularización de la política gubernamental, en la que también se hacen de los recursos del teatro, pero para construir personajes o escenas presentadas como la realidad misma.

Llamamos transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad – fenómeno extendido a todo el orden social- a través del control y empleo de estrategias teatrales, pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Abonada por el auge de la mediaticidad y la digitalización (Dubatti, 2016: 10).

Las crisis de representación política o el vacío representacional que se extiende en estos años junto a los efectos de producción de “posverdad” en los que nos vimos insertxs nos obligó a repensar la representación teatral indefectiblemente, así como las teatralidades sociales que disputan el poder de la representación.

Las teatralidades de las manifestaciones callejeras de las mujeres, las disidencias u otros grupos subalternos emergieron de manera contrastante a las transteatralizaciones de la política gubernamental, y se presentaron como acciones fundamentales que pusieron en juego no sólo una política de la mirada (Féral, 2005) -en la que se producen acciones disruptivas en el espacio intersubjetivo y social del espacio público para ser miradxs y observar la realidad al mismo tiempo-, sino también un ejercicio performativo del “derecho a la aparición” (Butler, 2017), mostrando y inundando las calles con presencias históricamente invisibilizadas, y proponiendo la búsqueda de nuevos significados mediante acciones públicas colectivas de gran potencialidad política. Desde una óptica sociopolítica planteada por los estudios teatrales, las teatralidades de la manifestación tienen como finalidad impugnar las representaciones oficiales establecidas, al detener temporalmente sus reglas e instituciones, a través de la irrupción en el orden cotidiano y la asunción de la autorepresentación habitualmente vedada.

Creemos que las teatralidades de la resistencia y de la manifestación se presentan como acontecimientos liminales entre el arte y la vida, más allá del teatro, y permiten renovar la representación como propuesta

---

<sup>6</sup> Pañuelazo por el aborto legal de teatreras participantes del 2º Plenario Regional de Teatro del NOA, Teatro Paul Groussac, San Miguel de Tucumán, 3 de junio de 2018.



colectiva de nuevos sentidos, tanto en la esfera política como en la esfera artística, siguiendo las propuestas teóricas de Ileana Diéguez (2008). Muchxs teatrersxs de la región NOA nos volcamos a poner el cuerpo y llevar acciones artísticas a la calle en lucha porque es allí donde encontramos nuevos significados y objetivos político-estéticos en estos cuatro años terribles de gobierno de derecha conservadora.

Pero un poco antes al período mencionado, en mayo de 2015 -y entendiendo que los reclamos feministas trascienden gobiernos con distinto tinte político- apareció asesinada la adolescente Chiara Páez, y los pedidos de justicia por este femicidio junto a índices alarmantes de violencia de género en Argentina, impulsó la primera movilización masiva en contra de los femicidios en distintas ciudades del país. Periodistas mujeres organizaron y convocaron al primer *Ni Una Menos* el 3 de junio de ese año. Más de ochenta ciudades argentinas, y varias de la región NOA, se sumaron a estas demandas dolorosas y urgentes en movilizaciones masivas. Las marchas y acciones por la legalización del aborto también fueron centrales desde el año 2018. La campaña por el aborto legal, seguro y gratuito promovió las primeras organizaciones de actrices en distintas provincias, impulsada por *Actrices Argentinas*, de conformación principalmente porteña. Dotándole de características propias territoriales, las teatreras de cada provincia del NOA nos organizamos para acompañar esta lucha desarrollando diversas acciones artísticas en el espacio público de la calle y en espacios virtuales. Algunas de estas organizaciones surgidas en ese momento continúan trabajando hasta el día de hoy, y fueron ampliando sus luchas en estos años a otras demandas y problemáticas de género.



7

<sup>7</sup> Performance del Grupo Performático Mariposas, realizada el 19 de febrero de 2018, en la ciudad de Santiago del Estero, en el contexto de acciones colectivas por el aborto legal, seguro y gratuito de distintas organizaciones feministas. Fotografía: Yanina Sotelo.

Las teatralidades de las manifestaciones deben leerse en esa frontera y mixtura entre la proposición de acciones cercanas al lenguaje performático o teatral y también en la proliferación de teatralidades sociales que despliegan acciones extracotidianas con lenguajes simbólico-metafóricos. Por ejemplo, en Santiago del Estero el *Grupo Performático Mariposas* viene manifestándose hace varios años con intervenciones urbanas en diversas fechas emblemáticas vinculadas a los derechos humanos, los derechos de las mujeres y los colectivos LGBTQ+. Así también la colectiva que acompaña a mujeres a interrumpir el embarazo *Socorro Rosa* de Tucumán presentó distintas acciones artísticas en distintas movilizaciones. La performance de la virgen abortera en las puertas de la Catedral de San Miguel de Tucumán, en la marcha del 8 de marzo de 2017, es recordada por la ola de persecución y violencia contra las activistas que se suscitó en las redes sociales y desde instituciones conservadoras de la provincia. La colectiva *Actrices Jujeñas*, por su parte, viene desarrollando un trabajo muy activo, al proponer distintas manifestaciones de denuncia y visibilización de problemáticas de abusos, desigualdades y violencias en el campo teatral jujeño, y al utilizar también el lenguaje performático y visual, tanto en espacios públicos de la calle como en formatos virtuales.

Los feminismos cuestionan hace varias décadas la esencialidad del género, señalándolo como construcción cultural y social fruto de condiciones políticas e históricas, y denuncian la desigualdad y opresión largamente naturalizadas de un género sobre otros disidentes y subalternos en el sistema patriarcal y capitalista. Los feminismos se presentan como proposiciones teóricas, pero también y sobre todo como militancias por los derechos de las mujeres y las disidencias históricamente sometidas, en intersección con otras opresiones.

Las luchas feministas activistas y artivistas resisten a las normas establecidas, y de la exclusión en el espacio privado históricamente designado a las mujeres nos volcamos a los espacios públicos, poniendo el cuerpo y el deseo de cambiarlo todo como ejes centrales. “Estas manifestaciones tienen en la precariedad su impulso fundamental” (2017: 17) señala Judith Butler. Los cuerpos tanto tiempo invisibilizados, estigmatizados y violentados, se reúnen en la esfera pública donde hacer visibles diversas demandas, incluso a riesgo de ser reprimidos por las fuerzas del Estado o violentados por la sociedad civil.

La “potencia feminista” desplegada en estas experiencias refieren, como define Verónica Gago, “a una teoría alternativa del poder” (2019: 9). El ejercicio performativo del “derecho a la aparición” se muestra como una “reivindicación corporeizada de una vida más vivible” (Butler, 2017: 31) más justa e igualitaria. Asimismo, el ocultamiento al que había sido confinado durante tanto tiempo el tema del aborto en Argentina, por ejemplo, se vio obligado al debate público en la calle, en los medios de comunicación y en el Congreso Nacional gracias a la presión ejercida por las manifestaciones masivas de mujeres y cuerpos gestantes en la plaza pública. Los múltiples y masivos “pañuelazos verdes”, organizados por la *Campaña Nacional Por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito*, realizados a lo largo y ancho

del país, en los que millones alzamos nuestros pañuelos verdes con la consigna de “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar y aborto legal para no morir” y cantamos colectivamente nuestros reclamos, así lo demostraron.

Observamos en estas experiencias como el cuerpo individual se vuelve colectivo en el encuentro social en lucha y disputa el poder político y el poder de la representación. Toma el espacio público, se reúne y expone una presencia alternativa que discute con las representaciones asignadas históricamente, desobedece a las representaciones estereotipadas adjudicadas a las corporalidades y muestra en contraste un cuerpo empoderado, emancipado y expresivo que batalla al cuerpo normalizado. Una “estética política-corpórea” lo llama Lola Proaño Gómez (2020), en cuyas características destaca la solidaridad y la afectividad, opuestas a los comportamientos propugnados por el neoliberalismo.

Así también, el concepto de teatralidad, propuesto por Josette Féral, nos permite hacer lecturas específicas sobre estas manifestaciones. La teatralidad es un proceso que pone en juego una política de la mirada, en donde un colectivo expone algo que perturba al mundo cotidiano establecido, o donde alguien posa la mirada sobre alguien o sobre un grupo que llama la atención, es decir, y como también sostiene Jorge Dubatti, se propone organizar “la mirada del otro y dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro y establecer un juego en ese diálogo de miradas” (2016: 9). Los múltiples procesos de politicidad de las teatralidades de la resistencia y la manifestación es una puesta en cuerpo y acción disruptivas que crea un espacio otro, distinto al cotidiano, más igualitario, inclusivo, rebelde y crítico, en diálogo entre grupos sociales e instituciones estatales.

En el contexto de la región NOA, caracterizada por gobiernos y estructuras sociales ultracatólicas y conservadoras, que se oponen sistemáticamente a otorgar derechos largamente requeridos, o a hacer cumplir o adherir a algunos ya conseguidos a nivel nacional como la Ley de Educación Sexual Integral, o la Ley Micaela<sup>8</sup>, por nombrar algunas leyes, torna a las movilizaciones feministas especialmente significativas y relevantes en estos territorios.

En síntesis, y como venimos exponiendo hasta aquí, las teatralidades de la resistencia y la manifestación feministas se presentan como acontecimientos liminales entre el arte y el activismo y entre el arte y la vida, se desarrollan en espacios y escenarios sociales y no artísticos, hacen uso de objetos específicos (como los pañuelos verdes), gestos corporales, acciones, palabras, danzas, cantos y rítmicas singulares que batallan contra la normalización y la dominación de género en intersección con otras opresiones. Estas prácticas permiten reformular la representación como producción colectiva de nuevos sentidos en la esfera pública y recrear corporalidades políticas que desarrollan acciones con contenidos simbólicos y rituales alternativos, irrumpiendo y desbarajustando el orden espacial y temporal establecido.

---

<sup>8</sup> La Ley Micaela fue promulgada el 10 de enero de 2019. Dispone la capacitación obligatoria en género y violencia de género para todas las personas que se desempeñan en la función pública, en los poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial de la Nación.

### **3. El teatro como práctica política feminista**

Encontramos también en este periodo algunas propuestas significativas de obras de teatro en la región que abordan las problemáticas y demandas expuestas por los feminismos y que fueron indefectiblemente afectadas por las dimensiones o los temas tratados en los puntos anteriores de este escrito. Estos proyectos teatrales se ocupan no sólo de pensar las temáticas feministas sino principalmente de repensar sus propuestas formales, entendiendo que es allí donde se juega la politicidad del teatro. Es decir, ponen en crisis las estructuras de representación sostenedoras y reproductoras de las estructuras sociales desiguales y coercitivas, asumiendo para ello las particularidades estético-culturales de nuestros territorios con perspectiva descolonizadora de los saberes y las prácticas teatrales.

Por ejemplo, el grupo *La Otra Vuelta Artes Escénicas* de Salta en el año 2016 presentó *Aklla Sumaq: la elegida por su belleza*, dirigida por Diego López. En una provincia con los mayores índices de femicidios del país, la obra se propuso tratar la difícil problemática. Recuperó en su título el nombre de un rito incaico en donde las mujeres o niñas eran reclutadas para servir al imperio, planteándose con ello reaparecer como metáfora de rituales de la tradición salteña que perpetúan estereotipos de género y opresiones o actos de violencia extrema como los femicidios llevados a cabo contra las mujeres por su condición de género. Destacamos en esta obra una propuesta teatral que se propone visibilizar y reflexionar sobre los comportamientos sociales como constructos estereotípicos y la violencia que emana de ellos en un contexto situado.

Otra obra teatral del mismo año se ocupaba también de la violencia de género, en este caso dentro de las relaciones de pareja, *La celebración* de la provincia de Tucumán, creación colectiva dirigida por Tatiana Luján Valdéz. En los límites de la ficción y la realidad, el público era invitado a participar a una fiesta de cumpleaños con características territoriales y en la que se sucedía una escena muy violenta de género. En esa misma invitación el espectador era interpelado a reaccionar frente aquella situación. Las intervenciones del público resultaron de las más variadas: desde asombro e inacción, hasta enojo y demanda furiosa a los personajes.



9

La obra teatral *Réquiem Inducido*, estrenada en el año 2017, del grupo jujeño *Circo Cromático*, dirigida por Martín Mendoza, abordó los debates sobre la legalización del aborto a través de un muestrario paródico de personajes de nuestro territorio norteño: desde un cura, pasando por una enfermera opositora al aborto, hasta una lesbiana abortera. La obra fue censurada por el estatal Teatro Mitre de San Salvador de Jujuy, y tras movilizaciones y reclamos públicos se pudo finalmente representar allí. El grupo en el año 2018 estrenó *Nosotrxs*, comprometiéndose con otro problema al que nos enfrentamos en nuestras provincias, la resistencia a la implementación de la Ley de Educación Sexual Integral (ESI). El grupo ideó una alternativa teatro-didáctica para llevar a cabo en las escuelas, aprovechando espacios áulicos reales representaban allí una clase de ESI abierta a la participación de lxs alumnxs/espectadores.

Uno de los grupos emblemáticos de la región, con diversos trabajos desde la perspectiva de género, es *Manejo de Calles* de la provincia de Tucumán, dirigido por Verónica Pérez Luna. Durante el año 2017 estrenaron la obra *Pedro y Las Pelonas o exvotos al teatro*. La obra se preguntaba en clave esperpéntica y “monstruosa” sobre los límites y las posibilidades del cuerpo, sobre el “cuerpo del teatro” y sobre el cuerpo de las actrices que portan sobre sí la historia de más de veinte años de trabajo teatral. También en el límite entre ficción y realidad, la directora daba órdenes desde la cabina de luces a las actrices en escena, e interactuaba desde las sombras con el público si se animaba a intervenir. Así, la obra interrogaba también a la relación entre directora y actrices, y obra y espectadores, una problemática central en la creación y producción teatral desde la perspectiva feminista. Creemos que es necesario y urgente repensar la división del trabajo y el orden jerárquico de roles heredados de

---

<sup>9</sup> La actriz Pantu Vera en la obra *Réquiem Inducido*, fotografía de Bárbara Rodríguez Berman.

la modernidad europea en que el autor/a y el director/a, ya sean varones o mujeres, se presentan todavía como figuras principales en la construcción de sentido. Incluso en los intentos y avances democratizadores de creaciones colectivas en el teatro parece no haberse avanzado en profundidad en las desigualdades estructurales.

Estas breves reseñas teatrales muestran un panorama de teatro feminista descolonial en la región NOA, cuyas propuestas sostienen concepciones de cuerpo, espacio, representación y encuentro entre participantes, que recuperan características y condiciones territoriales particulares, asumen el origen colonial de la opresión y las desigualdades sobre las mujeres y los cuerpos subalternos, y se plantean no solo temáticas urgentes de las agendas feministas sino también conceptos estéticos como los de “monstruosidad” latinoamericano propuesto por Rodolfo Kusch.

Como señalamos hasta aquí, ética, estética y política, así como práctica artística, gestión institucional y militancia, se entrelazan y dialogan fructíferamente en la región NOA en este período. Por un lado, el estudio y la puesta en diálogo de esta diversidad de experiencias puede ser fuente de conocimiento a través del cual comprender teatralidades y prácticas teatrales singulares y complejas que trascienden los límites del teatro, pero que lo ponen en discusión y lo retroalimentan indefectiblemente. Y, por otro lado, nos proponemos con estas reflexiones sobre prácticas feministas en teatro contribuir a pensar e intervenir en la realidad desigual y violenta en la que vivimos.

#### **4. Referencias bibliográficas**

- BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. “El malestar de las teatralidades”, en *Revista KARPA 1.1*, 2007.  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa1/SiteFolder/ileanadiegueza.html>
- DUBATTI, Jorge. *Teatro- matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- FÉRAL, Josette. “La teatralidad: en búsqueda de la especificidad del lenguaje teatral”, en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna. Págs. 87-107, 2005.
- GAGO, Verónica. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- KUSCH, Rodolfo. *América profunda*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola. “Estallido social/estallido feminista: Chile y argentina 2015-2019”, en *Revista Artescena N°9*. Págs. 1-21, 2020.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, en *Perú Indígena* vol. 13 n°29. Lima, 1992.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, o Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, 2018.

SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus, 2006.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Un viaje espacial y temporal: las mujeres bajo el poder patriarcal y dictatorial en *Eni Furtado no ha dejado de correr* de Alicia Kozameh

A spatial and temporal journey: women under patriarchal and dictatorial power in *Eni Furtado no ha dejado de correr* by Alicia Kozameh

Gaojie Lyu

Universidad Carlos III de Madrid  
gaojie.lyu@alumnos.uc3m.es

Fecha de recepción: 2/06/2021    Fecha de evaluación: 19/07/2021  
Fecha de aceptación: 15/11/2021

### Resumen

En el presente trabajo se propone un análisis en torno al sufrimiento y la resistencia de las mujeres que buscan conseguir su propio espacio contra el poder patriarcal y dictatorial y sus consecuencias, a través de un viaje espacial y temporal que constituye Alicia Kozameh (Rosario, 1953) en su novela *Eni Furtado no ha dejado de correr*. A lo largo de este artículo, se pretende visualizar la búsqueda del espacio literario de la autora misma; el dolor causado por la represión patriarcal y dictatorial; ciertos espacios como representación del poder parental, y la lucha de las mujeres en contextos de violencia. Ese “correr”, ese desplazamiento espacial y temporal que realizan las protagonistas –Eni escribiendo, Alcira volviendo a la Argentina– es lo que les permitirá articular lo indecible y el trauma. *Eni Furtado no ha dejado de correr*, que se publicó en 2013, es el sexto texto narrativo de la escritora argentina Alicia Kozameh. En la novela, a través de varios puntos de vista que abarcan múltiples perspectivas, se configura un hecho central: el abuso sexual de una niña de diez años. Debido a su propia experiencia como encarcelada durante la dictadura militar de Argentina, Alicia Kozameh se ha dedicado a escribir sobre temas relacionados con la prisión y el exilio en sus primeras obras. Esta novela, en concreto, se considera como uno de los ejemplos más representativos entre sus últimas novelas, puesto que se centra en el espacio privado de la familia y el abuso sexual de menores; simultáneamente, incorpora otro hilo que manifiesta la violencia política y el exilio de manera implícita, creando así una analogía entre la violencia dictatorial y la represión patriarcal que sufren las mujeres. Todo ello abre un horizonte más amplio para representar la violencia y el trauma dentro del universo literario de Kozameh. En definitiva, con este trabajo se espera aportar un punto de vista interesante, que contribuya a ampliar la reflexión en torno al género, el espacio y el poder.



**Palabras clave:** Alicia Kozameh; poder patriarcal; espacio; mujeres; abuso sexual de menores; violencia; trauma

### **Abstract**

Based on the spatial and temporal journey composed by Alicia Kozameh (Rosario, 1953) in her novel *Eni Furtado no ha dejado de correr*, this paper analyzes the suffering and resistance of women who seek to achieve their own space within the patriarchal and dictatorial power. Throughout this article, its purpose is to visualize the search for the literary space of the author herself; the spatial and temporal mobility of the two protagonists; the pain and trauma caused by patriarchal and dictatorial oppression; certain spaces as a representation of parental power, as well as the struggle of women in a violent environment. *Eni Furtado no ha dejado de correr*, which was published in 2013, is the sixth narrative work by the Argentine writer Alicia Kozameh. In this novel, through various points of view covering multiple perspectives, a central fact has been configured: the sexual abuse of a ten-year-old girl. Due to her own experience as a prisoner during the military dictatorship in Argentina, Alicia Kozameh dedicated herself to writing on issues related to prison and exile in her early works. This novel, in particular, is considered one of the very representative examples among her latest narrative novels, since it focuses on the private space of the family and the sexual abuse of minors; simultaneously, it incorporates another clue to express political violence and exile in an implicit way, thus establishing an analogy between dictatorial violence and the patriarchal oppression suffered by women. All of these have opened a broader vision to represent violence and trauma within Kozameh's literary universe. In short, through this work I hope to put forward a different point of view, which will contribute to the expansion of thinking on gender, space and power.

**Key words:** Alicia Kozameh; patriarchal power; space; women; sexual abuse of minors; violence; trauma

### **1. Introducción: el espacio literario de la escritora**

Lo que me pasa así es que comprendo los hechos, los entiendo, los elaboro a través de las formas creativas. Es una obsesión la que tengo de entenderlo todo. Después de que el hecho sucedió, lo instalo en mi mente como ficción para que mi sistema digestivo se lo aguante, digamos, y salga como un producto diferente y nuevo (Kozameh, 1995: 95).

La escritora argentina Alicia Kozameh (Rosario, 1953) así explica su obsesión por la escritura durante una entrevista con Erna Pfeiffer. No resulta sorprendente que la autora tenga que lidiar con tantas dificultades y perplejidades frente a un mundo plagado de sufrimientos e inquietudes, debido tanto a la violencia familiar que sufrió durante la infancia como a la violencia política que experimentó en la última dictadura argentina. De esta manera, ella misma afirma que su escritura se concibe precisamente desde

la vivencia del dolor: “La escritura es un viaje doloroso, es la experiencia de la vida” (Kozameh, 2009: 42).

Los primeros sentimientos del duelo que percibió Alicia Kozameh proceden de su familia desordenada, protagonizada por un padre banquero sumamente dominante, una madre sumisa y una hermana con discapacidad. La violencia física y verbal que los padres ejercían sobre Kozameh la condujo a buscar diferentes refugios desde muy pequeña, los cuales se podían construir solamente con un rincón posible, un cuaderno y un lápiz, tal y como ella afirma:

Aferrada a algunos elementos que representaban un refugio, aferrada a una tabla de salvación: primero algún rincón de la casa, más tarde en el último asiento en el salón de clase, después sentada en el umbral, en la vereda, siempre una lapicera, o varias, de colores, y siempre, casi desproporcionadamente siempre, un cuaderno (Kozameh, 2009: 43).

Sus propios espacios y el cuaderno en el que podía expresar sus perplejidades, reflexiones y tristezas constituyen un verdadero refugio bajo el poder patriarcal de la familia. Con el transcurso del tiempo, Kozameh intentó resistir a las restricciones que la familia le imponía y la opresión de los padres para hacer que cumpliera sus reglas. Finalmente, logró emanciparse escapando de la casa paterna a los diecisiete años. Y sus recuerdos infantiles se encuentran expresión en sus novelas, por ejemplo, en *Patitas de avestruz* (2003) se narra pormenorizadamente el miedo de la protagonista, que se hace patente mediante la descripción de los gestos corporales de sus padres. Tales experiencias, al final, se convierten en una fuente de creación en la que una parte de la vida de la autora se incorpora a los personajes ficticiales, para revivirse y comprender sus preocupaciones y miedos infantiles.

Por otra parte, Kozameh fue detenida en 1975, poco antes del comienzo de la última dictadura argentina, del llamado “Proceso de Reorganización Nacional”. Pasó tres años y tres meses como presa política en distintas cárceles argentinas: primero, en el sótano de la Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario; luego, en la penitenciaría de Villa Devoto en Buenos Aires. Durante la reclusión, la dominaba una gran necesidad de escribir para superar tanto el dolor físico como el horror que se albergaba en su corazón. No obstante, la cárcel se erige como un espacio de imposibilidades en el que “la represión se apropiaba de o destruía cualquier elemento que estuviera en nuestras manos, que nos perteneciera, a su capricho” (Kozameh, 2009: 46). Kozameh y sus compañeras de prisión escribieron clandestinamente poemas y llevaron a cabo una serie de acciones contra las celadoras con el fin de salvar las producciones literarias que se realizaban en la cárcel.

Después de su amnistía en 1979, se exilió a los Estados Unidos, una tierra completamente desconocida. De acuerdo con Carlos Thiebaut, la experiencia del mal en los campos de concentración es totalmente incomprensible, ya que los crímenes han sobrepasado demasiado las facultades humanas de percepción, de imaginación y de juicio, incluso

parece inadecuado describirlo como una mera infracción (Thiebaut, 2005: 21). En este sentido, con el fin de organizar los acontecimientos que sucedieron, superar el trauma psicológico y la nostalgia, e intentar comprender el mal que vivió, la forma a la que Kozameh recurre es la escritura, pero no sin dificultades, puesto que la narración de un trauma es siempre problemática y las palabras se hacen insuficientes ante el dolor físico y psicológico.

Por eso, en el agosto de 2004 Kozameh volvió al sótano de Rosario y la cárcel de Villa Devoto para preparar la escritura del cuento "Bosquejo de alturas". Tal y como lo que apunta Kozameh en su artículo "No hay pasado. Y otras convicciones", para materializar los detalles en la memoria y para obtener una visión panorámica de todo el grupo, debe renovar la vida y dar cuenta ese estado físico y mental. Por este motivo, regresó a los lugares plagados de inquietudes, horrores y recuerdos, empezando así un viaje doloroso a Argentina. En los dos sitios recuperó de golpe la experiencia carcelaria. "Estaba allí otra vez, y caminaba por los pasillos, los pabellones y las celdas, el patio de Devoto [...] La situación produjo más de un shock. El shock de estar nuevamente inmersa en una realidad agobiante" (Kozameh, 2019: 259). Los espacios en los que experimentó la tortura y la amenaza de la muerte se han transformado ya en sitios de memoria, en edificios testimoniales para presentar ese abuso del poder. Los espacios físicos y concretos preservan la Historia del país en tanto la memoria personal que Kozameh piensa mantenerla siempre en viva.

*Eni Furtado no ha dejado de correr* (2013) es una novela muy representativa entre las obras publicadas por Kozameh durante los últimos años, porque abarca todos los terrenos de una sociedad destruida por abusos tanto por parte del poder dictatorial como del patriarcado. Cuenta con treinta y tres pasajes, marcados únicamente por asteriscos, sin numeración de capítulos, en los que se incluyen distintos modos de expresión, tales como diálogos, fragmentos de un cuaderno, recuerdos, monólogos y cartas. Las múltiples perspectivas de los distintos personajes, al final, convergen en un mismo hecho del pasado de hace casi cuarenta años: el abuso sexual que Eni sufrió por parte del padre de una amiga de su infancia, lo cual representa el antecedente de una vida plagada de dolor, pobreza y obstáculos.

Con sus tácticas literarias complejas y sutiles, Kozameh crea en esta novela un espacio donde se entremezclan lo real y lo ficcional, lo temporal y lo geográfico, lo natural y lo humano. Tal y como Pfeiffer comenta sobre la escritura de Kozameh:

Seremos testigos y cómplices de vertiginosas acrobacias de la palabra escrita, rayanas en saltos (in)mortales, bailes frenéticos, atrevidos actos de equilibrio y jocundos juegos malabares, siempre que sepamos apreciar y disfrutar el continuo descubrimiento de nuevas formas experimentales, sin precedentes (Pfeiffer, 2013: 13).

Se les muestra a los lectores en la novela una escena en la que confluyen los hilos temporales y los recuerdos que habían sido enterrados por Eni Furtado. Cada transfiguración cartográfica marca un viraje crucial

para las protagonistas. A través del viaje entre el presente y el pasado, se van configurando paulatinamente los sufrimientos que experimentaron las mujeres bajo ese poder patriarcal y dictatorial.

Así pues, las vivencias dolorosas de la propia Kozameh desembocan en una profunda empatía ante el sufrimiento de las demás mujeres, de modo que su literatura se compromete: “con la escritura, si la hemos vivido, de una manera y otra, como una imposibilidad. Con la memoria histórica, si la hemos visto amenazada” (Kozameh, 2009: 46). Por ende, su escritura se convierte en un arma y un espacio de denuncia ante las violaciones de los derechos humanos, en la que se hacen visibles la detención arbitraria, la reclusión, la práctica de la tortura, la represión dictatorial, el exilio, la violencia sexual y la dura supervivencia de las mujeres.

## **2. De EE.UU. a Argentina: en busca del pasado**

-¿Y de mi padre también te acordás?

-Sí. Claro.

-¿Te puedo preguntar algo?

-Dale.

-¿Fue violento? Quiero decir: alguna vez, de alguna forma, ¿te provocó dolor? (Kozameh, 2013: 57).

Esta cita reproduce la primera vez que Alcira menciona el misterio que rodea a Eni, y la pregunta que se plantea es si Julio, el padre de Alcira, había abusado sexualmente a la pequeña Eni, cuando esta vivía con ellos. Aunque han pasado cuarenta años, Alcira todavía intenta averiguar la razón por la que su amiga desapareció de repente de su familia y qué ocurrió entre su padre y ella, ya que la ansiedad de saberlo persigue a Alcira a lo largo de los años que transcurren desde la despedida. La atormentan numerosas dudas sin respuestas, que se ciernen sobre ella como “una nube, la perplejidad por acumulación de preguntas es una nube mayor, y la perplejidad por la falta de respuestas a tanta pregunta es una tempestad ingravida y en lento, refrenado, inmóvil desplazamiento” (Kozameh, 2013: 102). Por lo tanto, si bien había perdido todo contacto con Eni a partir del día en que desapareció de su casa, y a pesar de la distancia espacial y temporal que las separa, Alcira volvió a buscarla desde Norteamérica.

Cabe subrayar que en esta novela, el tema del exilio de la joven argentina como presa política nunca se describe de manera explícita. Sin embargo, a través del proceso de búsqueda de su antigua amiga, se puede vislumbrar con claridad no solo la condición de exilio de la muchacha, sino también el panorama general de la sociedad postdictatorial de Argentina. Por ejemplo, a través de su monólogo, se insinúa que este proceso debe realizarse a distancia, desde un lugar ajeno a Argentina:

Desde el sur de California, desde las costas del Pacífico, en las que la arena, las algas y el ánimo se mezclan y se frota contra la orilla hasta confundir o clarificar, todo lo que podía percibir era que la búsqueda iba a ser una ocupación muy silenciosa, diría que secreta, a corto o a largo plazo, de acuerdo a las

reales posibilidades que me otorgara la distancia (Kozameh, 2013: 65).

Evidentemente, la búsqueda desde el exilio es difícil y compleja, pero durante ese proceso Alcira descubre que, en la época postdictatorial, buscar a alguien desaparecido se ha convertido en un negocio en Argentina. En el diario y en varios sitios web especializados, pueden hallarse ciertos anuncios que ofrecen servicios para buscar a las personas desaparecidas. “Sea moderno: busque a alguien” (Kozameh, 2013: 103), porque el pueblo argentino había sufrido demasiadas pérdidas de aquellos seres queridos y la violencia del Estado durante la dictadura militar.

La palabra “desaparecido” se puede vincular directamente con la dictadura Argentina de 1976, puesto que la desaparición sistemática de personas fue uno de sus principales mecanismos para generar el terror entre el pueblo, hasta el punto de dominarlo completamente. En 1979 el dictador Jorge Rafael Videla presentó tal mecanismo en una entrevista que con el tiempo transcurrido parece tristemente ridículo: “Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto o vivo [...] Está desaparecido<sup>1</sup>” (Adamoli, 2010: 30). En la novela, tras su estancia en prisión, Alcira logra abandonar su país natal. Es cierto que ha sido víctima del poder dictatorial, pero conserva la vida, mientras que muchas de sus compañeras siguen estando “desaparecidos”. Fueron asesinadas y sus cuerpos no se van a encontrar nunca.

Entonces cabe preguntarse si el país natal realmente está lejos. La respuesta podría ser que no, porque si bien Estados Unidos y Argentina están separados por miles de kilómetros, solamente haría falta coger un avión para borrarlos. En cambio, para Alcira, estas dos realidades son completamente diferentes, puesto que volver a su patria y enfrentarse al pasado traumático implican revivir el dolor, re-experimentar la represión del poder dictatorial. Argentina simboliza para ella todo aquello de lo que ha buscado huir, un espacio lleno de violencia y terror, que ha ejercido un gran abuso sobre ella, hasta el punto de obligarla a escapar, emigrar, a quedar despojada de su patria. La vuelta al pasado se complica, porque ella ya no pertenece a ese lugar.

Por otra parte, lo que Alcira está buscando en el pasado, un lugar o un momento que no se puede definir, podría ayudarla en el presente. Es innegable que el deseo de desentrañar el enigma de Eni es el motivo principal de su regreso a Argentina, en la medida en que se ha convertido en una obsesión. Tal obsesión de perseguir la verdad constituye un “no-lugar” del exilio, cuya característica esencial es la ausencia. En este sentido, se refiere a la falta de permanencia, la carencia de recuerdos, la ausencia de evocación hacia ellos y la imposibilidad de poderlos narrar (Gallardo, 2012: 14). Alexis Nouss explica que la noción de “no-lugar” no implica lo contrario de la idea de lugar, sino que la completa (Nouselovici,

---

<sup>1</sup> Los desaparecidos, como afirma el dictador, no tienen identidad, es decir, son personas que no existen, por ello, la protagonista insiste en encontrar a su amiga perdida y descubrir qué fue lo que la hizo desaparecer. Alcira quiere devolver a Eni la identidad que su padre le había arrebatado en el pasado.

2014). Argentina es el lugar que Alcira se vio forzada a abandonar, de la misma forma, la ausencia de recuerdos sobre el abuso sexual que sufrió Eni es el “no-lugar” del que no se puede salir ni ir más allá física y mentalmente. Por lo tanto, bajo la necesidad de construirse de nuevo en el exilio, de alcanzar la dimensión incógnita de la memoria y de poder narrarla, Alcira decide volver a los lugares en los que ella y su amiga vivieron durante la infancia, y así regresa al tiempo pasado.

En el monólogo de Alcira, se manifiesta su propia actitud frente a la vieja herida:

¿Te liberaste de tu circunstancia? Las estrategias que instrumentamos para emanciparnos, ¿equivalen a una liberación? Yo sé que sabés bien que no. La única independencia sucede en la constante lucha por lograrla. Uno se salva en la lucha, a uno lo salva el traqueteo de la lucha (Kozameh, 2013: 65).

Por consiguiente, a pesar del trauma psicológico, siempre cuenta con la valentía de mirar atrás, de revivir el dolor para buscar lo que quiere. Alcira insiste en que no es la huida sino la lucha lo que abre una posibilidad de liberación. La emancipación es solo posible a través de la resistencia, del “traqueteo de la lucha”. La pasividad es inútil en condiciones de violencia y peligro, porque solo la resistencia abre una vía para lograr una vida libre.

Las conversaciones entre las dos protagonistas se producen a través del teléfono. Por fin, Alcira logra encontrar a su amiga de la infancia, por lo que tiene la posibilidad de resolver las dudas que permanecieron en su corazón durante tantos años, sin darse cuenta de que sus investigaciones han causado cierto malestar para Eni. En este sentido, su interrogativo implica otro tipo de poder abusivo, porque la interlocutora de Alcira prefiere enterrar el trauma. Eni no quiere enfrentarse a ese pasado, ni revivir la situación de dolor, vergüenza y exclusión, que le tocó vivir en aquel entonces. La insistencia de Alcira ha dado lugar a un efecto negativo sobre Eni, quien se siente agredida por el interrogatorio al cual la somete su antigua amiga.

### **3. De Laboulaye a Pergamino: el acontecimiento y el presente**

“Vos sabés: un día, ¡paf!, después de casi cuarenta años, y cuando yo tenía todo resuelto, bien guardadito y enterrado, se me presenta tu hermana por teléfono desde Norteamérica. ¿Para qué? Para joder” (Kozameh, 2013: 297). Estas palabras forman parte del monólogo de Eni dirigido a la hermana de Alcira, quien murió hace muchos años. En esta breve cita se evidencia el motivo por el cual Eni responde negativamente a la llamada de Alcira.

La razón por la que Eni vivía con la familia de Alcira cuando aún no había cumplido diez años, es la muerte de su padre y la incapacidad de su madre para mantener a sus siete hijos. Eni y su madre precisamente son representaciones de aquellas mujeres de las clases bajas argentinas, cuya vida está sumida en la pobreza, y caracterizada por embarazos múltiples y duros trabajos domésticos. Por el contrario, dado que el padre de Alcira es

gerente del banco, su familia pertenece a la clase media en la sociedad argentina de aquella época. Por lo tanto, cuando la familia de Alcira debía irse de Laboulaye por el trabajo del padre, la madre de Eni manda a su hija a vivir con la familia de su amiga.

Así pues, Eni se marcha con la familia de Alcira, primero, de Laboulaye a Rojas, posteriormente, de Rojas a Pergamino, lugares que la alejan tanto de su pueblo natal como de su familia de origen. Los desplazamientos geográficos, a la vez, comportan un total aislamiento psicológico y emocional para Eni, lo cual implica que ella se encuentra en una condición donde los miembros de su propia familia no le proporcionan ninguna protección ante la violación sexual del padre de Alcira. Tal y como Judith Herman apunta en *Trauma y recuperación*, en una situación de terror, las víctimas buscan espontáneamente su primera fuente de bienestar y protección. Los soldados cuya vida se encuentra en peligro de muerte, y las mujeres que sufren una violación imploran ayuda a sus madres o a Dios, pero cuando este grito queda sin respuesta, las personas traumatizadas se sienten absolutamente abandonadas, experimentando un hundimiento de la confianza básica (Herman, 1997: 92). Por lo que, en realidad, Eni sufre doblemente en este contexto: por una parte, la violación sexual ejercida por el padre de Alcira; por otra parte, dicha situación de aislamiento emocional.

El abuso sexual del padre de Alcira ha causado un profundo trauma tanto físico como psicológico para Eni. De acuerdo con Herman, la niña violada podría volverse a plantear los conflictos de desarrollo en la infancia y adolescencia que hacía tiempo que se habían resuelto, es decir, el trauma la obliga a revivir todas sus luchas anteriores por obtener la autonomía, y desarrollar su propia iniciativa, competencia, identidad e intimidad (Herman, 1997: 93). Sin embargo, el miedo podría reaparecer una y otra vez en el presente mucho tiempo después de que haya pasado el peligro. Por ello, resulta difícil retomar la cotidianidad, porque el trauma la interrumpe constantemente (Herman, 1997: 69). Durante muchos años, para Eni el sexo “siempre había sido una cosa tabú. [...] No había nada más sucio que el sexo” (Kozameh, 2013: 120). A lo largo de toda la vida, con una identidad destruida por la violencia sexual, Eni hace lo que puede para intentar sobrellevar la herida del abuso y para escaparse de la sombra del miedo:

Tantos años que me pasé haciendo las cosas lo mejor que podía [...] para poder decir: bueno, ahora cumplí, ya está, y aunque tenga que seguir trabajando, limpiando casas ajenas, valió la pena y por lo menos tengo algo de paz. Tantos años que esperé para eso y, ahora que está a punto de pasar, porque los dos chicos terminaron la secundaria, ahí, justo, justito-justito, me cae tu hermana a joderme la vida. Y ¿sabé qué? Yo no lo veo justo (Kozameh, 2013: 297).

Además, el acontecimiento viola la autonomía de la persona en el plano de la integridad corporal básica (Herman, 1997: 93). El cuerpo de la pequeña Eni se convierte en el espacio donde se articula el abuso de un orden político que vuelve invisible la violencia sobre los cuerpos más

vulnerables para exhibir la ficción de la invulnerabilidad masculina y patriarcal (Forcinito, 2019: 63). Ese cuerpo invadido, dañado y fracturado es como un espejo en el que se refleja de manera explícita la ruptura de la integridad de la personalidad, por lo que Eni cuestiona reiteradamente su propio cuerpo y su identidad:

Me miraba las manos y pensaba: ¿Qué hago ahora con estas manos? Y con estas piernas. ¿Para qué me sirve este cuerpo? ¿De quién es, me pregunto, este cuerpo que tengo? ¿Por qué algo puede llegar de cualquier lado y desparramarle a uno la sangre por aquí y por allá, como si ese algo fuese el dueño de mi cabeza y de mis piernas y de mi cerebro? ¿Uno no es de uno mismo, yo pensaba? ¿De quién es uno? (Kozameh, 2013: 12).

A pesar del tiempo transcurrido, la repugnancia que el padre de Alcira ha causado en su cuerpo no la abandona nunca a lo largo de su vida, de manera que Eni no puede superar el desprecio que el padre de su amiga le ha generado, violando no solo su cuerpo, sino también su autonomía y dignidad:

¿Qué me puede quedar, después de cuarenta y pico años? Bueno, digo, además del asco. [...] ¿A vos no te parece que con todas las veces que me habré bañado en casi cincuenta años, con tanta inundación que uno sufrió, con tantos cambios, con tantas pérdidas, imagínate, me habrá quedado algo? Y como todo lo que sale de adentro del cuerpo cada vez que una tiene un hijo, ¿no se me habrá lavado lo suficiente todo ese lugar del cuerpo? (Kozameh, 2013: 277-279).

Julio, el padre de Alcira, quien posee el poder absoluto en su núcleo familiar, se aprovecha de su condición de cabeza de familia para ejercer un dominio sobre quienes están dentro de su hogar. Establece en su casa un verdadero sistema dictatorial machista dominado por la violencia, el miedo y el silencio. Él no solo forma parte del sistema represivo, sino que intenta fortalecer su poder dentro del espacio privado. “Está en todos lados, en puro metido” en la familia (Kozameh, 2013: 263). Cuando la escena de la violación es descubierta por Ruth, la madre de Alcira, Julio echa toda la culpa a la niña, al mismo tiempo, amenaza a su mujer con el propósito de intimidarla: “Si ponés un pie fuera de esta casa, no sólo no volvés a entrar, sino que olvidate de recibir un centavo. Te denuncio a la Justicia por abandono de hogar y te jodés en serio” (Kozameh, 2013: 61).

A través de lo que menciona Julio, se puede deducir que, efectivamente la represión ejercida hacia las mujeres ha alcanzado todas las esferas de la sociedad. Ruth está sometida al poder patriarcal, hasta el punto de convertirse en cómplice del sistema machista, debido a la intimidación que se instaura tanto desde el espacio privado como desde el público. Ella insiste en que la culpable del acto es Eni, por lo que la insulta constantemente con las siguientes expresiones de menosprecio: “prostituta barata”, “asquerosa”, “atorranta”. En este sentido, la madre no es capaz de empatizar con la niña, sino al contrario ella misma ejerce un poder sobre la muchacha, despreciándola y denigrándola, porque es incapaz de ver la



culpa en el hombre que tiene a su lado. De acuerdo con Semilla Durán, las identificaciones de género no bastan para construir solidaridades entre las mujeres; la brecha del estatus social, y las diferencias de clase de educación y de religión atraviesan y desarticulan el colectivo femenino. Cuando todas las contradicciones se manifiestan, la construcción discursiva de los hechos gira en torno al rechazo hacia la víctima más vulnerable (Durán, 2019: 223), razón por la que Julio y Ruth se alían para inculpar a Eni, ya que ella es el eslabón más vulnerable de toda esa familia desestructurada y perversa.

Después de ese acontecimiento, Eni es encerrada en el dormitorio por la señora Ruth para evitar las “porquerías”, lo cual, en cierto sentido, constituye otro nivel de aislamiento, ya que se le impide el intercambio con las fuentes de información exterior, la ayuda material y emocional. Además, la culpabilización ejercida por los padres provoca cierto sentimiento de vergüenza y duda en la pequeña Eni.

Herman afirma que la vergüenza se configura como una respuesta al quebrantamiento de la integridad física y la indignidad sufrida a ojos de otra persona. La duda se refleja en la incapacidad de mantener un punto de vista propio mientras se está vinculando a otros (Herman, 1997: 94). Por lo tanto, el encarcelamiento en el hogar para Eni supone no solo la pérdida de la libertad física, sino también el arrebatamiento del control de su capacidad de expresarse, es decir, los jefes de la familia la privan de la posibilidad de contar su trauma, sentimientos y pensamientos. Por un lado, la reclusión física le impide difundir el “escándalo”, y por otro, la vergüenza que ella misma siente implica una reclusión voluntaria, por la que permanece callada dentro del dormitorio cuando la pequeña Alcira toca la puerta. En el cuaderno que redacta cuarenta años después, Eni le explica a Alcira: “Si abría la boca y te decía que estaba ahí, tenía que explicarte lo que había pasado y a eso sí que no lo podía hacer [...] cada vez que no entendías por qué esto o por qué lo otro, armabas unos escándalos increíbles” (Kozameh, 2013: 121).

Después de unas semanas de encierro en el hogar, los padres llevan a Eni a un colegio religioso, en el cual las monjas también le echan la culpa de todo, la aíslan y la tratan como si hubiera sido una especie de pecadora empedernida o una atroz delincuente juvenil. Por ello, no hay ningún refugio para Eni en el que ella pueda sentirse segura ni tratar de expresar todo aquello que le ha ocurrido, para intentar sanar la herida. Sufre una carencia afectiva tanto en el espacio privado como en el público. El hogar se ha convertido en una verdadera cárcel para las mujeres y niñas bajo el control del poder parental, en el que la violación y el cautiverio doméstico suelen pasar invisibles, porque ocurren en el interior de un espacio infranqueable, de un espacio estereotipado como seguro, propio e íntimo, caracterización que claramente se quiebra y destroza en esta novela. La escuela de las monjas, a su vez, representa la comunidad pública convencional, que promueve una actitud de compasión y sumisión ante el violador, sobre todo cuando este pertenece a un estatus superior al de la víctima, por edad, poder adquisitivo y condición socioeconómica. De manera que no solo el hogar es un espacio de agresión, sino que también lo es la esfera pública,

en la que se obliga a la víctima a callar sus lamentos y a adoptar una actitud de resignación ante los abusos de los considerados “superiores” en la escala social.

En realidad, en la familia de Alcira, nunca se instaura un espacio que pertenezca a Eni, porque ella es un “otro” en ese hogar; no es de la familia plenamente, sino una niña acogida que sueña con poder tener un lugar propio. Tanto su madre como ella, habían pensado que podía vivir una vida mejor en la familia de Alcira. Tal y como la madre le dijo: “Vos perdiste a tu papá, aunque desde el cielo te ve y te habla, pero Alcira tiene uno, y si vivís con ellos vas a tener un papá postizo. Una familia completa” (Kozameh, 2013: 211). Pero, en realidad, Eni desde siempre se encuentra en una condición subordinada dentro de esa familia. Ese “papá postizo” marcará para siempre la vida y el carácter de su “hija postiza”, a quien priva de poder desarrollarse con normalidad en su vida adolescente y también adulta. Esa vida mejor, esa “familia completa” que la madre le promete a su hija no existe para Eni.

El hogar para el hombre se muestra como un castillo, al contrario, para la mujer, sobre todo para una niña que no ha cumplido diez años, las barreras de la familia son poderosas e inadvertidas, por lo que no pueden ser superadas. Las mujeres suelen ser forzadas a someterse al hombre por su presunta inferioridad y dependencia económica, social, psicológica y legal, así como física, es decir, la mujer se construye socialmente como un ser subordinado que ha de aguantar con sumisión y paciencia todas las barbaridades con las que el mundo machista la atormenta. En la obra en concreto, la brecha de estatus sociales entre Eni y Julio, y la situación subalterna de la niña dan lugar a esta tragedia: una violación silenciada y un trauma causado por la culpabilización y la reclusión de una muchacha joven, cuya vida queda marcada para siempre no solo en el terreno de lo sexual, sino también en el de las relaciones interpersonales. Eni siente una gran pérdida tras ese abuso sexual: “Uno enseguida hace cuentas de lo que perdió en el camino. [...] Perdí una familia. No sería mi familia, pero la verdad es que sí lo era. O por lo menos yo lo sentía así” (Kozameh, 2013: 112).

A pesar del abuso del sistema represivo patriarcal, Eni Furtado “nunca ha dejado de correr” para conseguir su propio espacio, tanto en la familia como en la sociedad. Se escapa de su primer marido, un hombre machista, borracho y violento, y crece a sus seis hijos solo con sus propias fuerzas. Asimismo, trabaja de comadre y limpiando casas, hasta lograr comprar una “casilla” con sus propios ahorros; luego, trabaja en un hotel frecuentado por militantes, entre los cuales algunos incluso la tratan con respeto llamándola “señora”. Por otra parte, de adulta Eni llega a la deconstrucción de los mecanismos de poder que se erigen en torno a ella mediante su reflexión autónoma, así ella se cuestiona a obediencia ciega de los subalternos: “¿Por qué a veces uno espera que ellos digan lo que hay que hacer? ¿Por qué todos creemos que ellos son los que deben cuidar a toda una familia o a todo un país, o a todo el mundo?” (Kozameh, 2013: 137). Todos los poderes, los militantes, los padres, los esposos, los superiores jerárquicos plantean estrategias de seducción para que toda la

gente les obedezca, para lograr su supuesto derecho al abuso (Durán, 2019: 223).

Finalmente, tras tantos años de silencio y represión, Eni muestra una actitud de rechazo frente a la provocación de Alcira, quien, con sus preguntas, consigue abrirle viejas heridas que surgieron cuando era una niña y que la persiguen a lo largo del resto de su vida. Reviviendo una experiencia traumática, la víctima se arriesga a sufrir más daños, por lo que las personas traumatizadas se afanan por evitarlo (Herman, 1997:76). En este sentido, para Eni la llamada imprevista de Alcira supone un verdadero problema en el que se ve forzada a involucrarse, tal y como Eni lo considera: “¿Para qué? Para joder”.

#### **4. El cuaderno y la chiquita: el espacio literario**

*Eni Furtado no ha dejado de correr* también se distingue por su complejo tratamiento de la comunicación entre los cuatro personajes principales: Eni, Alcira, Julio y Ruth, dado que cada uno de ellos emite su mensaje en relación con la violación desde su propio punto de vista, a través de la primera persona, hablando o escribiendo. De esta forma, aparecen diversos hablantes con sus propias características, por ejemplo, el machismo en el lenguaje de Julio o el rencor en el monólogo de Ruth. Así, la autora configura todo un elenco de voces que tratan un mismo tema, sobre el que tanto tiempo han tenido que callar.

Erna Pfeiffer afirma que: “desde el mismo principio de la novela se va desplegando un amplio abanico de formas de tratamiento y situaciones comunicativas entre los distintos personajes, que lleva a constelaciones poco convencionales” (Pfeiffer, 2019: 76). La narración, desde múltiples perspectivas, ofrece cierta información contradictoria, porque contar la vivencia siempre implica hacerlo desde una experiencia e interpretación concretas. Por esta multiplicidad los lectores, junto con Alcira, avanzan en la búsqueda de la verdad acercándose a resolver ese enigma de la infancia de las protagonistas. El caso de Eni es aún más interesante, ya que su voz se emite desde dos herramientas, es decir, por una parte, se puede leer su cuaderno, escrito en forma de carta, y por otra parte se escucha su voz silenciosa mediante el monólogo dirigido a la hermana de Alcira.

En primer lugar, la novela se inicia con unas palabras escritas dirigidas a alguien, que se desconoce, en primera persona, similar a un estilo epistolar y también cuenta con ciertos rasgos de diario íntimo, testimonio o memoria (Pfeiffer, 2019: 78). En el segundo párrafo de la novela, se descubre con nitidez que lo que se reproduce desde el principio es el contenido de un “cuadernito”, “Vos me plantaste frente a este cuadernito [...] Lo único: no me andés preguntando cuánto escribí. Si me apurás un poco no te escribo nada, y chau” (Kozameh, 2013:11). Entonces es posible comprender que el lector va a enfrentarse a un texto íntimo en el cual se podrían encontrar recuerdos, miedos y secretos de una voz. “Pero todo: los recuerdos, los miedos, la locura que una tiene, y la locura que a una le falta [...] Mirá, mirá las cosas que me hacés pensar, vos, con las ideas que me tirás para lograr meterme en este lío” (Kozameh, 2013:11-12).

Si bien se producen varios encuentros entre Alcira y Eni, de manera presencial o telefónica, esta última no quiere revivir su experiencia traumática, por lo que se niega a hablar de ella. Entonces, Alcira le pide que escriba lo que sucedió y que le mande el texto a Norteamérica. Finalmente, Eni logra reconstruir y reordenar sus recuerdos para transcribirlos en un cuaderno, el que se transforma en un espacio simbólico y literario, donde la historia personal de Eni se narra de forma fragmentaria<sup>2</sup>, insertándose en él algunos cuentos infantiles, memorias sobre los padres de Alcira y de ella misma, historias sobre sus propios hijos y trabajos. Parece que lo que escribe ha dejado de ser para Alcira y, en cambio, se convierte en un recorrido retrospectivo de su propia vida, o sea, una escritura personal que se dirige a la propia escritora. Esta actividad en algún grado implica una terapia para poder liberarse de una vez, a través de la resistencia y las palabras, del trauma que sufrió Eni en la infancia y que posteriormente la ha perseguido durante el resto de su vida.

Y es precisamente en ese texto donde Eni por fin consigue su propio espacio, que le permite reflexionar y materializar sus pensamientos, sin miedo a ser reprendida ni culpabilizada por pensar, sentir o decir. Gracias a la escritura en el cuaderno, la Eni adulta regresa su mirada a la niña que dejó la infancia y la inocencia abruptamente, obligada por un “padre postizo”, violada, agredida y, finalmente, aislada. Además, el hecho de poder escribir tranquilamente, en una habitación propia, tomando sus tiempos de ocio, representa una verdadera libertad:

Así que ya está. Y ya es más del mediodía, y a las tres de la tarde tengo que estar trabajando. Y antes voy a preparar la comida para que esté lista antes de que lleguen los muchachos y Omar, que vuelven todos casi a la misma hora. Y por supuesto que vuelven todos muertos de hambre. Así que ahora ya me levanto. Y te dejo (Kozameh, 2013: 308).

A pesar de los trabajos domésticos, finalmente consigue tiempo y espacio para escribir, para hacer lo que ella quiere, lo que hace que se sienta feliz y segura.

En segundo lugar, se encuentran unos monólogos dirigidos a un personaje llamado “la chiquita”, en los que Eni constituye otro espacio para contar sus secretos y pensamientos tenebrosos, los cuales nunca aparecen en el cuaderno. “De todo esto, silencio. De esto no se entera Alciritita ni absolutamente nadie” (Kozameh, 2013: 30). Por lo tanto, se trata de un espacio, aún más íntimo que el del cuaderno, donde se expresa lo que se decide callar a los demás.

Esta chiquita a la que se dirigen las palabras secretas de Eni es la hermana de Alcira, una niña que era discapacitada física y mental, muerta años atrás, como se ha mencionado anteriormente, quien nunca tuvo la

---

<sup>2</sup> La historia de Eni no se narra tradicionalmente de manera lineal en el cuaderno, sino se constituye a partir de pedazos de los recuerdos. El resquebrajamiento de la unidad de la escritura, o sea, la estética fragmentaria empleada por Kozameh representa una fragmentación psicológica del personaje. Se trata de un símbolo de la ruptura de la integridad del cuerpo y de la identidad de Eni, causada por ese abuso sexual del padre de Alcira.

capacidad de expresarse verbalmente ni de comprender lo que la gente le comunicaba. Y es este hecho lo que la convierte en la confidente perfecta, alguien que nunca contará nada, ni tampoco juzgará a su interlocutora. La chiquita nunca podría haberse dado cuenta de la violación producida en su propia casa a causa de su enfermedad. Pero ahora, cuarenta años después, es transformada por Eni en la testigo de su dolor y oyente de sus ideas silenciadas. Confiesa a la chiquita muerta lo que no quiere compartir con Alcira, a la vez, cuestiona su búsqueda: “¿qué va a encontrar? Y lo otro: ¿dónde va a buscar para encontrar? Porque la verdad-verdad es que hay cosas que son de cada uno. Yo no le puedo dar a ella lo que quiere, porque es mío” (Kozameh, 2013: 277). El silencio de Eni pone de relieve el poder del sujeto narrativo, es decir, su capacidad de elegir a la persona que va a escuchar sus palabras y pensamientos. Estos monólogos se transforman para Eni en un espacio de resistencia, donde se colocan sus reflexiones incontables y se manifiesta su autonomía espiritual.

En contraste con el monólogo poético y lírico de Alcira, el texto escrito por Eni está lleno de expresiones orales y coloquiales con palabras como: “Bueno...” “imaginate” “nena” “¿eh?” “fijate”, entre otras. Por una parte, los *verba dicendi*, según Erna Pfeiffer, tienen una importante función para mantener vivo el contacto entre emisora y receptora, destacando el elemento dialógico entre las coprotagonistas, la intencionalidad y la intensidad de su comunicación. La expresión escrita con características orales constituye un estilo típico de la comunicación directa y hablada. La cual, por otra parte, muestra también que Eni pertenece a las clases bajas, porque transgrede las leyes de la burguesía de mantener ciertas distancias en su manera de relacionarse con otros (Pfeiffer, 2019: 80).

Además, cabe subrayar el empleo de palabras “vulgares” en los pasajes dirigidos a la chiquita, porque es su habla más natural y, al mismo tiempo, supone otras transgresiones de tabúes porque con la hermana muerta, en este espacio secreto, no hace falta disfrazarse ni obedecer las reglas convencionales de la sociedad. Es el espacio que le pertenece a ella misma íntegramente, con sus subjetividades, inseguridades, locuras, miedos y, en suma, individualidades, que son solo suyas y de nadie más, dado que se desarrollan oralmente a través de un diálogo/monólogo con una chica muerta; son palabras que se pierden en el momento de ser pronunciadas.

## **5. Conclusión**

La familia de la novela es como un microcosmos del país que reproduce los poderes y jerarquías sociales, en los que impera un clima general de normalización del abuso y la violencia. En lugar de proteger a los más vulnerables, el hogar deviene una cárcel en la cual se excluye, acalla y tortura a las mujeres. Alcira y Eni se configuran como dos perfiles que corren al borde del mismo abismo, es decir, representan a aquellas mujeres que sobreviven bajo el poder patriarcal y dictatorial; son supervivientes de la violencia estatal; son unas representantes de la Nación Argentina.

Desde Norteamérica a Argentina, Alcira “corre” hacia el pasado para encontrar la verdad. El último pasaje de la novela es una carta para Eni escrita por Alcira en la que dice así:

Cuando me cortaste el teléfono la última vez, y porque mientras hablabas me parecía estar empezando a entender tus razones, sentí que todas las puertas que acababan de cerrarse ante mí con tu decisión me dejaban tan a oscuras que, en respuesta, se encendía la luz que, desde los recovecos de mis vísceras, me permitía hacerme cargo de mi propia historia (Kozameh, 2013: 311).

La búsqueda de Alcira del pasado en su país natal supone una indagación de la identidad de ella misma. El descubrimiento de la verdad sobre Eni y su vida, abre una puerta para Alcira a su propia historia. La conversación con la amiga de la infancia es una posibilidad para interpretarse a sí misma. Por fin, Alcira logra comprender la actitud de rechazo y repugnancia de Eni y comienza a reconstruir su propio espacio de la memoria. Vuelve a reinterpretar todo aquello que vivió de pequeña.

El desplazamiento de Laboulaye a Pergamino resulta ser indispensable para el comienzo de la tragedia de Eni. Alicia Kozameh, mediante distintas estrategias literarias, consigue exponer los hechos sucedidos en distintos momentos del pasado para destapar los recuerdos traumáticos de la protagonista y evidenciar que estos penetran en su presente. La movilidad espacial y temporal configura un panorama de los sufrimientos y las resistencias de dos mujeres de distintas clases a lo largo de casi toda su vida.

¿Te liberaste de tu circunstancia? Eni Furtado no ha dejado de correr para ser más feliz. Ha conseguido un espacio propio que le permite escribir tranquilamente todo lo que pasó, en tanto que ha construido un espacio mental, secreto y literario, o sea, un santuario de una subjetividad autónoma con sus reflexiones dispersas y pedazos fragmentarios. Alcira, por su parte, no ha dejado de luchar por la libertad. Es cierto que siempre pueden presentarse más complicaciones en la vida a medida que transcurre el tiempo, pero “la única independencia sucede en la constante lucha por lograrla”.

## **6. Referencias Bibliográficas**

- DURÁN, María A. Semilla. “Del derecho a la militancia al derecho de las minorías: las nuevas perspectivas de los derechos humanos en la obra de Alicia Kozameh (*Pasos bajo el agua, Ofrenda de propia piel, Eni Furtado no ha dejado de correr*)”. En *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*, Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.), 213-226. Milano: Ledizioni, 2018.
- FORCINITO, Ana. “Narración y escucha: *Eni Furtado no ha dejado de correr*”. En *Hasta el hueso. Nuevos asedios a la literatura de Alicia Kozameh*, María A. Semilla Durán (ed.), 56-71. Ohio: Alternativas, 2019.
- GALLARDO, Laura. “Un lugar extranjero llamado no-lugar: una reflexión sobre la necesidad del lugar y el no-lugar arquitectónico”. *Revista de Arquitectura*, 18, 25 (2012): 10-15.

- GIRALDI, Norah. "Eni Furtado no ha dejado de correr: las heridas que la literatura revela". En *Hasta el hueso. Nuevos asedios a la literatura de Alicia Kozameh*, María A. Semilla Durán (ed.), 18-55. Ohio: Alternativas, 2019.
- HERMAN, Judith. *Trauma y recuperación: cómo superar las consecuencias de la violencia*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2004.
- KOZAMEH, Alicia. *Eni Furtado no ha dejado de correr*. Córdoba: Alción, 2013.
- KOZAMEH, Alicia. "Escribir es un drenaje doloroso". En *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*, Erna Pfeiffer (ed.), 89-108. Madrid: Vervuert, 1995.
- KOZAMEH, Alicia. "Falta y abismo: progenitores del compromiso". En *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), 41-56. Madrid: Visor, 2009.
- KOZAMEH, Alicia. "No hay pasado. Y otras convicciones". *Hispanic Issues On-Line*, 22 (2019): 257-262.
- KOZAMEH, Alicia. *Patas de avestruz*. Córdoba: Alción, 2003.
- LORENZ, Federico (ed.). *Pensar la dictadura, terrorismo de Estado en Argentina: preguntas, respuestas y propuestas para su enseñanza*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2010.
- NOUSELOVICI (NOUSS), Alexis. "Non-lieux (une atypologie)". *Glossaire des mobilités culturelles*, 8 (2014): 257-274.
- PFEIFFER, Erna. "Vos, o yo, o las dos: formas de comunicación y estrategias informativas en *Eni Furtado no ha dejado de correr*". En *Hasta el hueso. Nuevos asedios a la literatura de Alicia Kozameh*, María A. Semilla Durán (ed.), 72-104. Ohio: Alternativas, 2019.
- PFEIFFER, Erna. *Alicia Kozameh: ética, estética, y las acrobacias da la palabra escrita*. Pittsburgh: Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana, 2013.
- THIEBAUT, Carlos. "Mal, daño y justicia". *Azafea*, 7 (2005): 15-46.



**SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES**

## **Fronteras cotidianas: intersecciones de espacios de exclusión y resistencia en una experiencia de migración desde América del Sur**

**Everyday borders: intersections of exclusion and resistance settings in a migration experience from South America**

**Marina Calderón García**

*Universidad de Huelva*  
*marinacaldegar@gmail.com*

Fecha de recepción: 30/06//2021    Fecha de evaluación: 04/08/2021  
Fecha de aceptación: 09/08/2021

### **Resumen**

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre los espacios de actividad cotidiana como generadores de exclusión y a la vez como disparadores para el desarrollo de la agencia y la transformación social y colectiva en contextos de migración. Las categorías de legitimidad creadas por las fronteras internacionales generan una brecha en el acceso a derechos de ciudadanía. Sin embargo, es en la interacción cotidiana donde con mayor amplitud se ponen de manifiesto una serie de fronteras simbólicas que dificultan la integración de la población migrante, más acentuado aun en el caso de las mujeres. A través del caso de Gladys, una mujer cuya experiencia migratoria involucra un viaje desde Perú hasta España, trataremos de ilustrar nuestro argumento y profundizaremos sobre los espacios de interacción a los que tiene acceso y cómo se generan una serie de fronteras simbólicas que modifican las relaciones entre las personas que habitan un territorio. Estas fronteras se superponen, creando un tejido de intersecciones que, si bien empujan hacia la exclusión social y el aislamiento, también suponen un espacio de desarrollo de la agencia. Concretamente, en el caso que presentamos en este trabajo, la experiencia fluctúa entre el ser considerada prescindible y a la vez ser una pieza fundamental para el sistema económico y social a través de los cuidados. Esta tensión se resuelve mediante el activismo y la reconfiguración de roles y prácticas. De esta forma nos invita a repensar el privilegio y el poder como



procesos dinámicos y la capacidad de agencia individual, pero también comunitaria, como motor de la transformación política y social.

**Palabras clave:** migración; género; frontera simbólica; exclusión; agencia; feminismo interseccional; América del Sur

### **Abstract**

The purpose of this paper is to reflect on everyday settings as drivers of both social exclusion in migrant contexts and resistance strategies. In such settings, migrants develop their agency and contribute to social transformations through individual and collective actions. International borders define the legitimacy of individuals and create a gap in terms of access to citizenship rights. However, it is in everyday interactions that symbolic borders pose the greatest hindrance to migrant integration. Such obstacles become even more evident for migrant women. This paper follows the journey of a migrant woman named Gladys from Peru to Spain, in an attempt to illustrate and discuss the social settings she is granted access to, and how symbolic borders arise that transform the relationships between people in those spaces. From an intersectional perspective, these boundaries collude to push migrants, particularly women, towards social exclusion and isolation. At the same time, these are also spaces where agency flourishes. Specifically, in Gladys' case as a caregiver, her experience fluctuates between being considered expendable labour and, at the same time, being a fundamental part of the economic and social fabric. This tension is eased through political activism and the reconfiguration of roles and practices. In this way, the case calls for a reflection on privilege and power as dynamic processes, on individual and communal agency as a main driver for political and social transformation.

**Key words:** migration; gender, symbolic border, exclusion, agency, intersectional feminism, South America

## **1. Introducción**

El presente trabajo parte del contenido de la investigación desarrollada en el marco de una tesis doctoral en que abordaba la construcción de identidades en mujeres migrantes provenientes de América del Sur. En esta ocasión, con ayuda de uno de los casos, las reflexiones se dirigen hacia aquellos espacios generadores de exclusión en la experiencia migratoria y cómo en estas fronteras simbólicas se generan a su vez oportunidades para el cambio y la transformación individual y colectiva. Las migraciones, o movibilidades, han sido y son un proceso de una gran complejidad. Son múltiples los factores que influyen en que una persona o colectivo acabe dejando su lugar de residencia habitual para continuar su vida en otro lugar. A su vez, son varias dimensiones las que se ponen en juego en este proceso. Y por supuesto este proceso puede

vivirse de muchas formas. No es la misma experiencia para un hombre que se desplaza desde Alemania para vivir en la Costa del Sol tras su jubilación que una mujer proveniente de Marruecos que trabaja como temporera en la recogida de fresa de Huelva. El nivel de implicación permitido en la comunidad o el reconocimiento de derechos no son tampoco similares en uno y otro caso. Por este motivo, cuando estudiamos sobre migraciones se hace necesario particularizar la o las experiencias sobre las que se está trabajando con el fin de no caer en generalizaciones que nos nublen la vista sobre las condiciones reales en la que se desenvuelven dichas vivencias individuales y colectivas.

Simplificando mucho el concepto de migración (United Nations 1998), podemos hablar de un criterio temporal sobre el que se establece el mínimo de un año para considerar que el cambio de residencia habitual se ha producido. A lo que hay que añadir que las migraciones pueden ser temporales, permanentes o incluso cíclicas si el desplazamiento entre los dos (o más) puntos geográficos se realiza de forma más o menos constante en el tiempo. Por otro lado, podemos hablar de movilidades individuales y de movilidades grupales o colectivas en función del número de personas que se embarcan en el mismo proyecto migratorio. También podemos hablar de migración al uso y migración de retorno en función de la relación previa que se mantuviera con el lugar de migración. Según un criterio espacial podemos encontrar migraciones internas si el desplazamiento se realiza dentro de las fronteras estatales, migraciones internacionales en el caso de que la migración traspase el Estado y migraciones intercontinentales en los casos en los que la población se mueve en un marco supranacional. Siendo esta una aproximación muy simple de las dimensiones sobre las que se puede abordar el proceso migratorio ya nos devuelve una imagen de fenómeno complejo y difícilmente homogeneizable.

A ello debemos sumar también la necesidad de una mirada de género y feminista sobre las migraciones, en las que se debe poner sobre la mesa las dimensiones políticas y de poder. De esta forma, entendemos el género como construcción social en la que los cuerpos leídos como mujeres son relegados a la periferia (Haraway 1995; Contreras Hernández y Trujillo Cristoffanini 2017).

Además de ser procesos con una gran diversidad intragrupo, los factores desencadenantes de las migraciones no son fruto de la casualidad ni de factores aleatorios. Con cierta frecuencia se considera que las migraciones dependen en exclusiva de una serie de decisiones de la o las personas que migran, perdiéndose de vista que forman parte de un proceso dentro de sistema global en el que políticas, economías y sociedades se encuentran interconectadas (Sassen 2013; De Genova 2016).

## **2. Migraciones a Europa y España como país receptor**

La población total de personas migrantes provenientes de países no miembros de la Unión Europea o extracomunitarios supuso en 2019 casi el 5 % (4,9 %), es decir, en números absolutos se trata de 21,8 millones de personas. De esta cifra, el 71,3 % se acumula entre Alemania, Italia,

Francia y España. A estas cifras hay que sumar además, otros 13,3 millones de personas (un 3 % de la población) que se desplazan dentro de Europa pero que cuentan con nacionalidad de alguno de los países de la Unión Europea (Eurostat 2021).

Europa lleva construyéndose como espacio sin fronteras internas de forma gradual desde 1985. Esto supone que las personas que ostentan la ciudadanía de cualquiera de los países pertenecientes a la Unión Europea tienen permitida la circulación de forma libre, así como un reconocimiento de derechos sociales como miembros de un mercado único. La construcción de una Europa sin fronteras internas tiene otras consecuencias en cuanto a las migraciones internacionales, supone por un lado el endurecimiento de las fronteras exteriores en lo que se ha denominado la Fortaleza Europa y por otro, la convergencia progresiva entre las políticas migratorias nacionales hacia un marco legal común (Sassen 2013; De Genova 2016; Burman 2005).

España forma parte del espacio Schengen de libre circulación de forma efectiva desde el año 1995 (desde 1986 ha sido miembro de la Unión Europea y desde 1999 miembro de la zona euro), pocos años antes de que comenzara a intensificarse la entrada de personas migrantes. Su localización geográfica la sitúa como frontera sur de Europa, lo que la convierte además en una de las puertas de acceso hacia la ya nombrada Fortaleza. Quizás también debido a su localización, a su experiencia con las migraciones circulares de trabajadores y trabajadoras temporales provenientes del Magreb, al paso relativamente rápido de país de emigración a país de inmigración o a sus condiciones estructurales, se ha ido desembocando en una visión utilitarista de la migración. (Sassen 2013; Izquierdo Escribano 2009). A pesar de que el título de la ley (Ley 4/2000) que regula las migraciones en España incluye la integración social, está claramente orientada a la migración laboral al vincular el permiso de residencia con la necesidad de contar con un contrato de trabajo de al menos un año para iniciar el trámite. Además, tras la crisis económica sujeta a una lenta recuperación, se suspendió durante varios años el presupuesto destinado a la integración de la población migrante. De esta forma, el esfuerzo principal se concentra en el control de acceso con la intención de no desestabilizar un mercado laboral nacional ya de por sí endeble. Esta situación contribuye a generar y mantener distintas condiciones laborales para personas comunitarias y extracomunitarias, es decir, un mercado de trabajo dual (Agrela 2002; Izquierdo Escribano 2009).

Como decíamos antes, las migraciones, sobre todo las laborales, son procesos pautados por un sistema económico progresivamente más global. Por este motivo, no es de extrañar que la pertenencia a un mercado común como el europeo pueda ser uno de los motivos principales para migrar a España. Además, la etapa de bonanza económica previa a la crisis supuso la necesidad de contar con mano de obra extranjera en sectores poco atractivos para la población autóctona, contribuyendo así a la creación de la imagen de España como país de inmigración. Se combina de esta forma un espacio de alta recepción de población migrante con una estructura débil en materia de extranjería y a la vez una estructura institucional debilitada

que debe hacer frente al aumento progresivo del paro (Arroyo Pérez et al. 2014; Sassen 2013).

Con relación a los patrones geopolíticos que se establecen en los procesos de migración observamos que, restando a las personas provenientes de la eurozona, la afluencia principal para España de personas migrantes se vincula a zonas con las que tuvo un pasado colonial. América Latina supone entre un 25 % y un 37 % del total de flujo migratorio, con pesos diferenciados según país y momento histórico determinado. Concretamente, Ecuador, Colombia y Bolivia dominaron el volumen de migraciones de entrada durante los primeros años del siglo XXI, siendo las mujeres las protagonistas de estas movibilidades (Arroyo Pérez et al. 2014; Izquierdo Escribano 2009).

De este pasado común de lazos coloniales con América Latina se derivan, además de una relación económica transnacional que se remonta siglos atrás, una mayor afinidad cultural producto de la propia colonización y una cierta flexibilidad en los requisitos para ingresar al territorio español, como la disminución del número de años de residencia necesarios para la solicitud de la nacionalidad, el reconocimiento de descendientes de personas exiliadas mediante la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007) o la posibilidad de mantener la nacionalidad de origen tras la naturalización (Hierro 2016; OPAM 2016).

### **3. Cultura, naciones y fronteras**

Partimos de un contexto en el que el manejo de la diversidad previa a las migraciones es y ha sido complejo, ya sea en cuanto a la etnicidad, a la multinacionalidad y el plurilingüismo o en cuanto a la (a)confesionalidad del Estado. Sin embargo la negación de diversidad de la población española sin contar con el aporte de las migraciones contribuye a construir la idea de que la diferencia (la “otredad”) viene de fuera de las fronteras nacionales, poniendo en una supuesta “distancia cultural” el peso para la dificultad para la integración (Zapata-Barrero 2009; Agrela 2002; Gregorio Gil 2009b).

Una vez que el flujo de migraciones se invierte y España pasa a ser un país de inmigración, se hace necesario que la gestión de la diversidad se extienda y atienda también con una lógica integrativa a aquellas personas que provienen de otros puntos geográficos. Cruzar la frontera dentro de los parámetros legales puede considerarse el primer paso para el reconocimiento progresivo de derechos, sin embargo, este dispositivo no garantiza la integración a niveles de acción cotidiana. Tal como indican los datos del MIPEX (Migrant Integration Policy Index) a pesar de contar con una buena puntuación general en cuanto a política migratoria en comparación con otros países del mundo, aún quedan algunas áreas con bastante margen de mejora como la educación, la participación política o las políticas antidiscriminatorias (Solano and Huddleston 2020). Por otro lado, existen diferencias regionales en cuanto al nivel de integración. La región sur, compuesta por Andalucía, Murcia, Ceuta y Melilla, presenta una alta densidad migratoria a la vez que unos indicadores socioeconómicos más débiles en comparación con regiones del norte, pero similares a grandes rasgos a nivel material entre la población autóctona y la población

migrante. Sin embargo, debido al índice de precariedad y de informalidad laboral, las personas migrantes, y sobre todo las mujeres, se encuentran en una situación de mayor vulnerabilidad frente a las eventualidades como una crisis económica (Godenau et al. 2015; Agudelo-Suárez et al. 2013).

Resulta interesante pararse a observar cómo las fronteras parecen funcionar a modo de límites simbólicos donde se generan categorías culturales asociadas a la nacionalidad con alta consistencia interna y fácilmente distinguibles entre sí. Por ejemplo, las categorías “extranjero”, “marroquí” o “boliviana”. De acuerdo con Alonso (2008) y con Burman (2005) la cultura se convierte en esencia cuando se confunde con la soberanía sobre un territorio, convirtiendo de esta forma a los grupos nacionales en homogéneos. En este sentido la distancia cultural a la que apelábamos al inicio de este apartado recae sobre comunidades imaginadas entendidas de manera ahistórica, en lugar de entenderse como construcciones recientes propias del paradigma de modernidad (Mignolo 2007).

En un sentido más profundo, Kearney (2008) otorga a las fronteras una doble función. Por un lado, la función clasificatoria que facilita la inclusión o exclusión de ciertas categorías como el género, la etnia, o la clase social. Por otro lado, cumple una función de transformación del valor clase a través de la cual se redefinen a nivel estructural las interacciones posibles. De esta forma, la categoría “extranjero” expondría a posiciones estructurales de mayor vulnerabilidad y explotación dentro del mercado laboral. Así, y de acuerdo con Beck (2006), el foco de atención debería moverse de estas concepciones homogeneizadoras a puntos de tensión y transformación en la experiencia. Es decir, a la práctica de la acción cotidiana, a los escenarios y los discursos en los que se tejen y sin perder de vista el sistema global capitalista en el que esas prácticas se han ido conformando históricamente (Glick Schiller, Basch y Blanc-Szanton 1992; Bauman 2002).

En la misma línea, la opinión pública sobre la inmigración (Centro de Investigaciones Sociológicas 2017) pone de manifiesto que es en los aspectos que tocan la interacción cotidiana como la sanidad, educación, trabajo o libertad religiosa donde mayor displicencia muestra la sociedad receptora. Sin embargo, aparentemente, no parece existir un rechazo explícito hacia la entrada y la permanencia de personas migrantes. Aunque conocidas son las condenables demostraciones de xenofobia relacionadas con los hechos de muestras de El Ejido en el año 2000 (Constenla and Torregrosa 2000), Elche en 2004 (Cachón Rodríguez 2012) o El Tarajal en 2014 (Sánchez 2014). Por otro lado, incluso son percibidos como un factor de enriquecimiento cultural en un sentido amplio, apuntando de esta manera a una concepción más heterogénea y en constante transformación de los grupos humanos.

#### **4. Fronteras simbólicas, interseccionalidad y mujeres migrantes**

Una vez que hemos puesto en cuestión la idea de cultura como sinónimo de nación, nos falta ampliar el concepto teniendo en cuenta que las dimensiones de género, sexualidad o clase, al igual que cualquier tipo de mediación con el entorno natural o social también forman parte del

mismo. De esta forma, la cultura se compone de infinidad de escenarios y prácticas en las que cada persona puede estar inmersa y que devienen en experiencias y formas de estar en el mundo únicas.

Volviendo al tema de las migraciones, la consideración unidimensional de la experiencia a través de la cuestión racial o colonial no contribuye a la comprensión de la complejidad que implican. De este modo, se hace necesario tomar prestada la noción de interseccionalidad, que nos permite ampliar a la par que particularizar las condiciones en las que se desarrolla el proceso migratorio a través de la articulación de escenarios, prácticas, significados y discursos, así como las relaciones de poder que se establecen en las interacciones a distintos niveles. La interseccionalidad es una herramienta que nos permite atravesar nociones universalizadoras, sea la adscripción a una nacionalidad, por ejemplo “peruana”, o categorías como “migrante” y “mujer”, de forma que en vez de comprenderse al margen del contexto de producción, se integren en una relación múltiple, simultánea y mutuamente constructiva a través de la propia experiencia situada históricamente (Gregorio Gil 2009c; Viveros Vigoya 2016; Van Meijl 2012; Burman 2005).

Con esta visión interseccional podemos entender, por ejemplo, que la separación entre los espacios públicos y privados propia de nuestra experiencia occidental responde a una estructura cultural que separa los espacios propios correspondientes a hombres y mujeres. Así, el espacio que define a las mujeres es el privado. Este espacio privado de cuidados se aleja de las percepciones laborales de la sociedad y por tanto no se considera remunerable. Sin embargo, sobre ellas recae la obligación de la reproducción biológica y social y por tanto se erigen como guardianas de los valores morales y nacionales. Se entiende, de esta forma, por qué el control sobre las mujeres de su sexualidad y su reproducción tenga tanto peso (Burman 2005).

De acuerdo con Gregorio Gil (2009a, 2017) las mujeres migrantes, precisamente por el hecho de tener esta doble condición de ser mujeres y ser migrantes, se enfrentan a una serie de fronteras simbólicas que las constituye como un grupo homogéneo. Por ejemplo, se espera de ellas que traerán al mundo una amplia descendencia, lo cual desde posiciones conservadoras supone poner en peligro la identidad europea de una ciudadanía legítima. Esta ciudadanía legítima se entiende desde dichas posiciones conservadoras en términos de blanquitud en relación con una supuesta raza caucásica, valores cristianos y elementos simbólicos compartidos a través de una identidad nacional colectiva. Frente a una representación de las mujeres migrantes desde la otredad casi barbárica. Igualmente, a las mujeres migrantes se las asocia a dos escenarios laborales relacionados con la dicotomía de la sexualidad femenina desde un discurso heteropatriarcal, es decir, se les asocia a la prostitución o a la reproducción social mediante los cuidados y el servicio doméstico en beneficio de las mujeres occidentales.

Las mujeres migrantes se enfrentan además a un discurso que trata de despojarlas de agencia y las encasilla en los términos de pobreza, analfabetismo, irregularidad y victimismo, además de considerar que los

espacios de desarrollo de actividad laboral que les son propios son la prostitución o el servicio doméstico (Gregorio Gil 2009c). Como veremos en un momento posterior, podemos detectar un vínculo entre las medidas políticas tomadas desde el gobierno, la construcción del discurso de migración a través de los medios, la opinión social y la situación de exclusión a la que se enfrentan las mujeres migrantes, que, sin embargo, no queda exenta de respuesta por su parte, ya que estas mujeres ponen en marcha mecanismos de acción y resistencia frente a la lógica de la expulsión social.

## **5. Un caso de experiencia de migración desde América del Sur**

Para llevarlo al terreno de lo concreto, traemos aquí el caso de Gladys que nos permitirá poder en relación los elementos que hemos ido desarrollando hasta ahora y cómo se configuran dentro de una experiencia particular de migración. Como ya señalábamos al inicio del presente trabajo, este caso pertenece a la investigación desarrollada con motivo de una tesis doctoral en la que se establecieron los cimientos para estudiar la construcción de la identidad dialógica en contextos migratorios a través del análisis de narraciones de mujeres migrantes provenientes de América del Sur. Para el desarrollo de la investigación doctoral nos basamos principalmente en una perspectiva dialógica de la identidad (Hermans 2001b; Aveling, Gillespie y Cornish 2015) y en las propuestas metodológicas del Análisis Crítico del Discurso (Wodak et al. 2003; Lazar 2007) y del Análisis de la Enunciación (Larraín y Medina 2007).

### **5.1. Descripción del caso**

Gladys llegó a Sevilla (España) en el año 2007 con 32 años desde su tierra natal en Chosica (Perú). Su entrada fue de forma regular, por lo que contaba con contrato de trabajo en el momento de cruzar la frontera. Su motivación para migrar sin embargo no fue laboral, sino que pretendía reunirse con su pareja que había tomado la iniciativa unos cuantos años antes, contando de esta forma con una pequeña red de acogida desde sus inicios.

Gladys cuenta con otra experiencia de migración internacional previa, durante la cual residió en Argentina, donde sí ocupó un lugar central la motivación económica a la hora de emigrar, para ayudar a su familia de origen en su situación financiera. En los años anteriores a la migración Gladys finalizó en Perú estudios superiores relacionados con la mercadotecnia dedicando posteriormente su actividad laboral a la administración pública local. En cambio, tras venir a España el nicho laboral que ha ocupado desde su llegada ha sido el de servicio doméstico. Su situación económica personal se ha visto resentida debido a las condiciones laborales y empeorada sensiblemente tras la crisis económica que sufrió el país desde 2008, viéndose abocada a recurrir a servicios ofrecidos por instituciones que asisten a personas en riesgo de exclusión social.

## 5.2. Escenarios relacionados con su experiencia migratoria

A través de su entrevista, en la que hicimos un recorrido por los eventos más importantes de su vida y revisamos su experiencia migratoria, podemos destacar una serie de escenarios en los que tiene sus principales interacciones como mujer migrante, sean éstas de forma directa o indirecta. Entre ellos además veremos que se producen una serie de intersecciones en las que se producen negociaciones de significados a través de los discursos presentes en las propias interacciones (Hermans 2001b; Aveling, Gillespie y Cornish 2015; Bhatia 2002).

En primer lugar, el escenario familiar es uno de los escenarios relevantes en lo que se refiere a la experiencia migratoria de Gladys por ser donde se encuentra su principal red de apoyo. Esta red está compuesta por, además de ella misma, su padre, su madre, su abuela, sus hermanos y hermanas, sus cuñados y cuñadas, un hermano menor por parte de padre a nivel biológico (aunque criado también por la madre de Gladys), su marido, el hijo biológico de su marido (y adoptado como hijo propio por ella) y su suegra. Se trata de un escenario transnacional, pues se compone de personas que residen tanto en España como en Perú y aun así debe considerarse de interacción directa y cercana. En este escenario se incluye también a la Iglesia Católica por su influencia en la articulación del discurso sobre la familia que presenta el caso de Gladys.

A continuación, el escenario educativo toma un papel preponderante en la toma de decisiones que acompañaron el proceso migratorio de Gladys. Esto se debe por un lado a la importancia que ella misma le confiere a la educación y por otro, a la dificultad para el reconocimiento de su titulación académica tras la migración, aun así, ella decidió continuar con el proceso con la idea de acompañar a su pareja. De nuevo encontramos un escenario transnacional en el que aparecen como participantes antes de la migración además de la propia Gladys, sus padres, el personal de administración de la Universidad en la que realizó sus estudios en Perú y que le asesoraron en el proceso de reconocimiento, al igual que uno de sus profesores, y posteriormente una vez establecida en España, su hijo Luis y su marido.

El escenario laboral surge seguidamente a lo largo de su narración. Como ya dijimos en su presentación, a pesar de contar con una titulación universitaria y experiencia en la administración pública en Perú, tras realizar la migración su actividad se focaliza en el servicio doméstico. En España, la regulación de la permanencia está vinculada al contrato de trabajo (Ley 4/2000, Real Decreto 557/2011), por lo que la negociación de este requisito con el empleador o empleadora se hace indispensable para mantener la condición de regularidad. Recordamos que Gladys vino a España de forma regular y por tanto con un contrato de trabajo en origen, también en el sector de cuidados como empleada de hogar. Es uno de los escenarios que más interacciones sociales presenta puesto que representa un eje central en la articulación de su experiencia. Así, cuenta con la presencia de su marido y su cuñada, varios compañeros y compañeras de profesión, diversas



personas que cumplen el papel de empleador/a, una amiga y otras personas migrantes.

Por otro lado, el escenario sanitario surge de forma específica en la narración de Gladys para tratar el tema del trato desigual con el que se atiende a las personas migrantes. En esta ocasión, el escenario se enmarca en la sociedad de acogida. Sobre todo, aparecen referencias al personal administrativo del centro de salud al que Gladys está adscrita. Además de la relación con las instituciones médicas, también se recogen particularidades de su estado de salud y el de su familia.

Por el contrario, el escenario de apoyo institucional emerge como espacio donde encontrar recursos para paliar su difícil situación económica familiar. Al igual que el escenario anterior, también se encuentra relacionado con los momentos posteriores a la migración. En este escenario aparecen instituciones de la administración pública como el área social del Ayuntamiento, instituciones pertenecientes a la Iglesia Católica como Cáritas y otras personas migrantes que pueden ejercer como beneficiarias de ciertas ayudas y también proporcionar información sobre las mismas. Cada organización genera su propio escenario concreto con normativa reguladora específica donde se sientan las bases que generan distintos tipos de acción e interacción.

Cercano al escenario laboral, aunque, como veremos en el siguiente apartado, en respuesta al mismo se encuentra el escenario político. La participación en este escenario está mediada por la Oficina de Derechos Sociales de Sevilla<sup>1</sup>. A partir de los primeros contactos con dicha entidad y poniendo en relación su experiencia con la de otras personas en situación similar, Gladys comienza a tomar conciencia de la precariedad estructural concomitante al sector del servicio doméstico. El centro del escenario lo ocupa la acción de lucha por los derechos laborales de las personas que trabajan como empleadas de hogar. También se trata de un escenario posterior a la migración conformado por la Oficina de Derechos Sociales de Sevilla, una abogada colaboradora y compañeras y compañeros de la organización.

A otro nivel de participación no tan directa y no de forma excesivamente explícita, aparece en la narración de Gladys el escenario legislativo. Encontramos por un lado referencias a la regulación de las condiciones laborales y su vinculación con los requisitos para la permanencia legal en España, y por otro lado encontramos referencias en relación al acceso para personas migrantes a servicios como el de salud, así como la homologación de las titulaciones universitarias. Aunque no aparecen actores específicos en este escenario, se puede entender como principal interlocutor al Estado.

Por último, consideramos un escenario global, que hemos denominado escenario migratorio, en el que convergen y se articulan los escenarios anteriores, que han ido surgiendo a través del relato de Gladys, en conjunto con la coyuntura económica, social e institucional del momento. Este escenario será el objeto de análisis del siguiente apartado.

---

<sup>1</sup> Colectivo conformado por una gran variedad de agentes provenientes de distintos ámbitos que trabajan contra la precariedad y en favor de derechos sociales

### 5.3. Intersecciones de espacios de exclusión y resistencia en una experiencia de migración

A continuación, se presentan algunos fragmentos de la entrevista<sup>2</sup> en la que Gladys detalló su experiencia migratoria y que permitirán ilustrar nuestro argumento. La narración de Gladys se articula en torno a dos posiciones principales en continua tensión que se han construido a través de las intersecciones entre distintos escenarios . De esta forma, encontramos un deslizamiento entre el ser prescindible y el ser sostén para la vida.

En cuanto a la primera de ellas, la noción de ser prescindible se sustenta en el discurso de xenofobia construido a través de las intersecciones entre el escenario legislativo y los escenarios laboral, educativo y sanitario, generándose una idea migración como mano de obra y una lógica de expulsión de los escenarios cuando se considera que la mano de obra ya no es necesaria. Así, por ejemplo, la aprobación por parte del Estado del Real Decreto-Ley 16/2012<sup>3</sup> que limitaba el sistema universal de salud y por tanto restringía el acceso a los servicios sanitarios para las personas migrantes en situación irregular se sustentaba en la insostenibilidad de las arcas públicas tras la crisis económica de 2008. De una forma bastante contundente la intersección entre el escenario legislativo y el sanitario establece una categorización y jerarquización de personas, las que pueden y las que no pueden ser atendidas en la sanidad pública. Esta circunstancia empeoró la situación de muchas personas que se vieron privadas de este servicio encontrándose de partida en una situación de desventaja.

G134: “La crisis ha sido fuerte ¿no? O sea, m: los primeros en cierta manera, pasarlo mal hemos sido los inmigrantes ¿no?”

Pero la cosa no quedó ahí, sino que se extendió en algunos casos como el de Gladys a personas que se encontraban en situación de regularidad y que veían dificultado el acceso a los servicios por parte del personal de administración de los centros, de los que dependían para ello. Ante esta situación Gladys se ve en la situación de tener que defender la legitimidad de su petición a través de los requisitos legales de permanencia.

G12: “Pedí consulta y me negaron la atención de la consulta porque dice que yo: mi tarjeta estaba caducada y digo “no: está por caducar” y luego yo le: yo le digo “pero vamos,” “no: es que ahora la política, no se puede atender” y le digo “pero vamos

---

<sup>2</sup> Material disponible para su consulta

<sup>3</sup> Actualmente se encuentran derogados varios de sus efectos a través del Real Decreto-Ley 7/2018, sin embargo, aún se encontraba plenamente vigente en el momento de realizar la entrevista

<sup>4</sup> La entrevista de Gladys (G) se dividió en secciones temáticas, el número indica la seriación correlativa de dichas secciones

espérate, yo soy no soy inmigrante ilegal sin papeles, o sea, vamos que: soy inmigrante sí”. En 2012, en 2012 estaba con la cabeza fuera de aquí. Yo me acuerdo que tenía la tarjeta, yo era legal, con tarjeta de residencia y mi tarjeta de residencia estaba por vencerse ¿vale? Pero estaba dentro de plazo, y ya había presentado el expediente en Plaza en España como se debe hacer. Tres meses antes”

Otra de las intersecciones que sustenta la posición de ser prescindible es la que se da entre los escenarios legislativo, educativo y laboral. Por un lado, debido a cuestiones administrativas, el no poder homologar su titulación universitaria, Gladys se ve en la situación de aceptar trabajos en peores condiciones, en cuanto a precariedad e informalidad, para poder optar a tener y mantener el permiso de residencia. Dichas condiciones a su vez funcionan como barrera para la promoción laboral hacia otros nichos mejor valorados. Tal como indica la Ley Orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre Derechos y Libertades de los Extranjeros en España y su Integración Social, es requisito contar con un contrato de trabajo de al menos un año de duración para poder solicitar el permiso de residencia. En este sentido, la legitimidad o no de la permanencia parece depender de las personas que actúan como empleadoras, que pueden llegar a imponer condiciones difíciles para llegar a firmar el contrato laboral o suponer un obstáculo a modo de frontera simbólica a la hora de que personas migrantes puedan ocupar puestos de mayor reconocimiento social:

G6: “Ahora en cuanto a la parte laboral (.) e:h (.) yo desde que he llegado: he limpiado casa ¿sabes? [...] En el trabajo en el que yo estoy hay mucha: ¿qué te digo? mucho abuso en cuanto: la gente hace lo que quiere. Yo trabajo: ¿en cuántas casas? Martes y viernes voy a una casa, (.) el jueves voy a dos casas, el miércoles voy a una casa. No sé cuántas son, 4. Vale. Estoy dada de alta en una sola. [El empleador] es pepero y trabaja en: un cargo alto. Y por eso ha sido que me ha dado de alta. Los demás no. Ni se lo piensan, vamos. Y una de las excusas que me ponen es que no es que no: que los gastos del gestor y todo lo demás [...] Pero también e:h un poco por la situación de la crisis. Mi esposo no está trabajando, este año está con la prestación. E:h pues yo decía bueno qué hago, le digo sus cuatro cosas y me quedo sin trabajo ¿sabes? Entonces es eso. No es tanto el miedo. Miedo es de no: de repente: no encontrar otro trabajo. Porque en realidad digo si es que: el mercado laboral e:h de España o de Sevilla estaba cuando yo llegué, cuando yo llegué, yo le daba el lujo de decir no o de decir (.) te dejo ¿no? Y. y buscar otra porque había oferta ¿no? O sea, m: el trabajo que tú tienes es una bendición y tienes que cuidarlo porque no hay”

G7: “Y aquí hay que demostrar la valía mucho más. Si eres extranjero ¿no? Para: poder tener un trabajo ¿no?”, “Y yo digo, bueno, yo lo veo un poco difícil el buscar, pero bueno lo voy a seguir intentando.”

En cuanto a los prejuicios, que también funcionan como barreras, a los que Gladys se enfrenta en el escenario laboral, son de muy diversos y se muestran de forma explícita en relación con la representación social del nivel de estudios de las personas migrantes y la homogeneización de rasgos físicos, cuestión que no queda sin respuesta por parte de Gladys:

G6: “Y: y tiene mucho prejuicio. Dice la gente de aquí. Que piensan que la gente que viene de América Latina, (.) m: no sé yo lo digo para viajar de Perú a España hay un filtro. O sea: la gente no viene ilegal de Perú a España ¿qué tiene que hacer? Debe tener un contrato de trabajo o tiene que ser por lo menos, conocer ciertos aspectos, que no cualquiera lo hace ¿no? Entonces la señora con la que yo trabajaba me preguntaba si yo sabía leer. Entonces, bueno tengo un título universitario y no sé leer. Y después me dijo que todos tenemos los mismos rasgos. O sea, “todos ustedes, las bolivianas, ecuatorianas, tienen los mismos rasgos” digo claro descendemos todos de ustedes [risa] o sea: que son cosas como te digo (.) tontas ¿no?”

Se producen también prejuicios en cuanto a la preferencia hacia personas de origen nacional frente a las migrantes para ocupar puesto de trabajo en un contexto de crisis económica, de forma que se refuerza la idea de que existen personas legítimas y no legítimas o aceptadas y rechazadas:

G7: “Yo el trabajo de administrativa que tuve, mi: mi: amiga, pues tuvo un problema ahí porque sus compañeros le decían “oye que tienes gente aquí: que: ¿por qué metes a tus amigas?” o sea, vamos, se jugó mucho. Yo también sé que se jugó mucho por nosotras. Por apostar por nosotras. Para que trabajemos ahí”

A la par y en contraposición a la posición de prescindible surge la posición de ser sostén de la vida dentro de un sistema de cuidados familista. Esto significa que su papel dentro de la estructura es fundamental para que el sistema económico y social siga funcionando. Esta posición se sustenta en dos niveles a partir de su empleo dentro del sector de servicio doméstico. Por un lado, a nivel microscópico por ser la entrada económica principal en su núcleo familiar en un mercado de trabajo que, como se ha podido entrever en algunos fragmentos anteriores, se entiende dividido en ocupaciones para hombres y mujeres:

G6: “Ahora en cuanto a la parte laboral (.) e:h (.) yo desde que he llegado: he limpiado casa ¿sabes?”

G14: “Porque yo creo que la: el mercado laboral de varones en España todavía está un poco: difícil. Más si eres inmigrante,

porque él [el marido] sí tenía problemas. Trabajaba de guarda: en una comunidad”

Y por otro lado a nivel macroscópico puesto que su función como cuidadora y limpiadora en las familias que la emplean como asalariada supone la liberación de carga de trabajo a sus miembros (principalmente a las mujeres) y por tanto permite que sus miembros dispongan de tiempo para la formación o para otras cuestiones que pueden mejorar su calidad de vida. Se aumenta de esta forma la situación de privilegio de partida para las familias locales y se genera una brecha en la carga de cuidados aún mayor:

G11: “[...] A decir “mira, que nosotras llevamos un trabajo indispensable para la vida, o sea, muy muy importante.” Y: y eso hay que que yo eso se lo digo a mis compañeras “tú créetelo, o sea, realmente créetelo,” no es porque tú digas que tu trabajo es lo: lo: es que realmente es importante, es que: m: hay personas que: yo cuido niños, por ejemplo, y yo sé que la señora que la señora si: yo no voy a cuidarle los niños ahora por la tarde, por ejemplo, ella no podría ir al médico con el otro niño, o no podría hacer muchas cosas. Entonces e:h como que: frenaría muchas cosas en la sociedad. Hay que: yo digo hay que empoderarse ¿no? Y eso, o sea, vamos, que tengo pa’ más [risa]”

En respuesta a esta tensión entre ser considerada a la vez como mano de obra prescindible y como parte fundamental de un sistema de cuidados que se basa en la familia, Gladys encuentra una salida en la acción colectiva a través de su participación en la Oficina de Derechos Sociales de Sevilla (ODS):

G7: “A raíz de la situación (.) que sería lo que es el empleo de hogar, pues me: (2) desde ya más de 3, 4 años, que estoy participando en un grupo, de la ODS. Y que en cierta medida cambió mi manera de pensar ¿vale?”

G9: “Eso es un poquito que me hizo que: que mi actitud cambiara ¿no? A través de la ODS yo empecé en estas reuniones”

G15: “Entonces yo siento que ese cambio, me ha llevado a mí a abrir mi mente ¿no’ llegar aquí y dejar de ser la niña consentida, asumir una familia, ver otra realidad, trabajar de: de oficina a trabajar de chacha (.) es duro ¿no?”

Sin embargo, como veremos a continuación, la participación en el escenario político no solo le ha permitido erigirse como agente de transformación en el escenario laboral, sino también en cuanto a las relaciones de género en el escenario familiar. Así, en relación al escenario laboral Gladys toma conciencia de lo improcedente de su situación laboral al contrastarla con una abogada de la propia organización después de que

su marido hiciera referencia a las condiciones laborales de servicio doméstico, relacionadas con el sueldo, previas a la crisis:

G8: “O sea, solo nos decían nuestros derechos y ahí quedaban ¿no? Y no sé cómo un día voy a una de estas charlas y veo a las chicas de la ODS ¿no? Y: una de estas abogadas de este: yo decido ir con ella para que me explique un poco más sobre mi situación. Entonces me dice “esto es así, tu contrato debe de ser así, tu esto y tu nómina también” “¡ah! ¡Qué interesante!” entonces dije estos hijos de puta me están [risa] a parte que yo lo sabía, porque mi esposo me decía que, en el tiempo de él, cuando él llegó, la hora no: la hora se pagaba mínimo 7 euros. Y ahora me querían pagar hasta 5. [...]”

Gladys toma conciencia de que es tratada como simple mano de obra explotable en un nicho laboral muy poco valorado económica y socialmente y en el que se le solicita que cumpla funciones, más allá de la limpieza, relacionadas con el bienestar que no son reconocidas ni por los empleadores ni por el Estado:

G8: “[...] Encima te piden: que hagas de todo, porque aquí parece que de empleada de hogar tuvieras una profesión. No: no: la sirvienta, sino una profesión. Cuidar niños, enfermería, de jardinería, que seas manitas ¿qué más? No sé, hasta me han hecho limpiar paredes.”

G9: “Yo decía yo llevo bienestar, porque yo de alguna manera me tengo que desconectar de los problemas que tengo en mi casa, para escuchar el rollo de la señora que me está hablando y todo y claro yo tengo que empatizar con ella y la señora se siente liberada, se siente feliz conmigo. Claro yo estoy trabajando y hablando y escuchando la historia y “qué bien me escuchas y que bien me entiendes” ¿no? Y yo me enrolló con ella y claro y luego llego a mi casa y digo claro, yo tengo un poco de terapia porque tengo que escuchar a todas ellas. Y eso. [...]”

Por otro lado, en cuanto al escenario familiar y las relaciones de género que allí se construyen, Gladys parte de un discurso de género segregado en cuanto a tareas y obligaciones fundamentado sobre todo en las enseñanzas de su abuela rodeadas de un entorno más bien cerrado y ratificadas posteriormente por su marido:

G9: “[...] nos enseñaron en Perú, mi abuela ¿no? Tenía esa idea muy fuerte. La mujer es para la casa. Y a mujer que está en la calle, esa es una mujer vaga porque primero tiene que ver que su casa esté limpia, que su cocina esté limpia y si no hay nada que hacer en casa, siempre hay algo que hacer, que hay que coser, que hay que planchar, que hay y que: toda mujer tiene

que prepararse para eso, o sea, que tiene que saber planchar, que tiene que saber cocinar, que tiene que saber coser [...]"

G10: "Yo cuando me casé no sabía ni planchar, tanto es así que mi esposo para que yo planche bien me compró una vaporella "para que no sufras planchando" [risa]"

G15: "De repente por la situación en la que yo vivía, por cómo me habían educado ¿no? Por donde me desarrollaba y todo lo demás. M: la Iglesia era parte de nuestra vida y todo lo demás, pero: no veía más allá ¿no?"

En contraposición, tras su experiencia personal, laboral y política comienza a fraguar una serie de cambios hacia un discurso más igualitario, aunque sin salir del discurso binarista y segregado de hombre-mujer. Se trata de una toma de conciencia que apela no solo a su capacidad de agencia individual sino también a su capacidad de transformación como parte de un colectivo:

G9: "[...] como dice mi esposo "te has vuelto feminista" ¿no?"

G10: "luego aprendí y luego le dije "no, que la casa la hacemos los dos" y la casa la llevamos los dos. Y que la casa no es mía y que la responsabilidad de la casa no es mía, que él actualmente limpia la casa. Cuando puede ¿no? Él limpia la casa, él cocina y: él hace la compra, porque yo detesto hacer la compra.", "no está de más que haya igualdad entre mujeres y hombres. Y que el trato sea igual. Igualdad de oportunidades en todo ¿no? Que si yo quiero un trabajo que es netamente hombre, que lo puedo conseguir. Que nada me limita a eso ¿no? Entonces e:h actualmente esa transformación, yo digo que si me vieran en Perú: como soy ahora se diría "¡madre! Que esta es tu: Porque de repente en Perú tenía una cultura muy: sumisa, muy: como decía, muy de derechas, ahora soy muy de izquierdas, muy de pensar en empoderar a la mujer, muy de pensar en reivindicar mis derechos, o sea, estoy participando es más liderando el grupo de empleadas de hogar, o sea, prácticamente me he autoproclamado la portavoz del grupo. Porque antes entre las mismas chicas no: entonces bueno dije yo tomo la iniciativa, porque nadie: nadie en sí, entonces yo decía no, yo tomo la iniciativa y el grupo es asociación actualmente ¿no?"

G15: "Mira yo en Perú era: una chica de clase media, católica, (.) como decir tú eres peperera [risa]. Yo digo, bueno, lo voy a reconocer, yo: tenía un pensamiento de derechas, de repente no era tanto de izquierdas como lo soy ahora ¿no?"

Como vemos en el caso de Gladys, su experiencia como mujer migrante supone una configuración compleja de situaciones que la llevan en un sentido a situarse en el límite de lo aceptado y en otro sentido como parte sustancial del sistema social y económico. Gladys realiza un recorrido que parte de posiciones de aceptación de la situación y sumisión a la norma

cultural para acabar reivindicándose como agente en un proceso de transformación individual y colectiva.

## **6. Conclusiones**

El objetivo del presente trabajo se ha centrado en reconocer que en las migraciones internacionales no solo es necesario cruzar una frontera física que delimita un territorio nacional. Más allá de esta cuestión administrativa, la vida de las personas se desarrolla en torno a una serie de prácticas culturales situadas en escenarios que pueden delimitarse de forma más o menos explícita pero que tienen sus normas de interacción. Para las personas migrantes el acceso a la participación en estos escenarios puede suponer la superación de barreras cotidianas o fronteras simbólicas que dificultan la integración o un trato igualitario respecto a la población autóctona.

Como hemos visto en el caso de Gladys, además, los escenarios pueden interseccionar entre sí haciendo más compleja la experiencia migratoria. De esta forma, y de acuerdo con Kearney (2008) en estos cruces de fronteras sucede una transformación del valor estructural, reduciendo en este caso la consideración de ser humano a mano de obra útil. Es decir, al cruzar fronteras se genera un espacio negado de pertenencia donde se ubica la otredad y donde se restringen derechos de ciudadanía (Mignolo, 2007), a la par que se homogeneiza a la población migrante apelando a cuestiones principalmente nacionales (Martínez, 1988).

Así, podemos encontrar una frontera clara en la legitimidad de acceso a servicios básicos como el de sanidad o educación, bien sea a través de dispositivos como normativas o de interacciones con desigualdad de poder. Igualmente, el acceso a puestos de trabajo con buenas condiciones queda limitado por la necesidad de obtener un contrato de trabajo que dé acceso a un permiso de residencia. Además, la distancia de separación que actúa como frontera se ve reforzada por ejemplo a través de la apelación a los rasgos físicos o a una supuesta diferencia en el nivel educativo asociadas a la nacionalidad en un discurso de tintes xenófobos (Stolcke 1995).

Si a esto añadimos la cuestión de género, veremos cómo el campo de acción se cierra sobre actividades relacionadas con el cuidado y el servicio doméstico. De esta forma se impone otra frontera más a superar derivada de la alta demanda de mujeres inmigrantes, sobre todo de origen latinoamericano, para este tipo de puestos. Además, tiene como efecto generar cadenas globales de cuidado que traspasan fronteras transnacionales y se basan en una desigualdad estructural entre las propias mujeres, encontrándose la mujer que cuida en una posición de mayor vulnerabilidad que la que recibe el servicio de cuidado (Oso y Parella 2012; Gregorio Gil 2010).

Sin embargo como hemos visto en el caso de Gladys, lejos de proponer una perspectiva victimizadora, se hace necesario hacer hincapié en la capacidad de agencia y por tanto en la acción para sobreponerse a estos límites y ejercer como agentes frente al resto de la ciudadanía a



través de la reivindicación e incluso transformación de derechos individuales y colectivos (Sassen 2013; Castles y Davidson 2000). Como por ejemplo, en la reclamación del reconocimiento para el empleo más allá del sector de cuidados o la negociación de los roles y tareas dentro del hogar (Amorós Domínguez y Contreras Hernández 2017; Oso y Parella 2012).

Por tanto, se hace necesario particularizar y situar contextualmente las experiencias de migración desde una perspectiva interseccional, sin perder de vista los marcos de referencia global. Del mismo modo se deben tener en cuenta los procesos dinámicos de poder a los que dichas experiencias están sujetas, de forma que pueda apreciarse en qué espacios se producen las barreras y sus consecuentes transformaciones de significado y la reorganización de la práctica cotidiana (Viveros Vigoya 2016; Gergen y Gergen 2006).

En cuanto a cuestiones pendientes que se plantean en este trabajo se propone lo siguiente. Puesto en ningún caso se puede extrapolar ni generalizar las conclusiones sobre la experiencia migratoria de mujeres a partir de un solo caso, se podría ampliar el número y la diversidad de los mismos de forma que nos permitieran contrastar las experiencias y ampliar y profundizar sobre cómo se enfrentan las mujeres migrantes a las fronteras cotidianas. Además, sería interesante tratar el tema de la construcción de género dentro de la migración como contenido específico de las entrevistas más que como fondo, de forma que se suscitara la reflexión explícita. Por último, también sería de interés contribuir a la deconstrucción del concepto de “mujer migrante”, muy sesgado desde la óptica heteropatriarcal. Este reto podría conseguirse a través de la inclusión en el estudio de una mayor diversidad de experiencias subjetivas en torno a las relaciones afectivas o identidades sexuales.

## **7. Referencias bibliográficas**

- AGRELA, Belén. “La Política de Inmigración En España: reflexiones sobre la emergencia del discurso de la diferencia cultural.” *Migraciones Internacionales* 1 (2): 93–121, 2002.
- AGUDELO-SUÁREZ, Andrés A., et al. “Impact of Economic Crisis on Mental Health of Migrant Workers: What Happened with Migrants Who Came to Spain to Work?” *International Journal of Public Health* 58 (4): 627–31, 2013.
- ALONSO, Ana María. “Borders, Sovereignty, and Racialization.” In *A Companion to Latin American Anthropology*, edited by Deborah Poole, 230–52. New Jersey: Blackwell Publishing, 2008.
- AMORÓS DOMÍNGUEZ, Màrius y CONTRERAS HERNÁNDEZ, Paola Andres. “Agencia Femenina En Los Procesos Migratorios Internacionales: Una Aproximación Epistemológica.” *Empiria*, no. 37: 75–99, 2017.
- ARROYO PÉREZ, Andrés, BERMÚDEZ PARRADO, Silvia, ROMERO VALIENTE Juan Manuel, HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Juan Antonio y PLANELLES ROMERO, Joaquín. *Una Aproximación Demográfica a La Población Extranjera En España*. Madrid: Ministerio de Empleo y Seguridad Social, 2014.
- AVELING, Emma-Louise, GILLESPIE Alex y CORNISH, Flora. “A Qualitative

- Method for Analysing Multivoicedness.” *Qualitative Research* 15 (6): 670–87. <https://doi.org/10.1177/1468794114557991>, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *La Cultura Como Praxis*. Barcelona: Editorial Paidós. 2002.
- BECK, Ulrich. *The Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- BHATIA, Sunil. “Acculturation, Dialogical Voices and the Construction of the Diasporic Self.” *Theory & Psychology* 12 (1): 55–77. <https://doi.org/0803973233>, 2002.
- BURMAN, Erica. “Engendering Culture in Psychology.” *Theory & Psychology* 15 (4): 527–48. <https://doi.org/10.1177/0959354305054750>, 2005.
- CACHÓN RODRÍGUEZ, Lorenzo. “Bases Sociales de Los Sucesos de Elche de Septiembre de 2004: Crisis Industrial, Inmigración y Xenofobia.” Edited by Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones (Institución). Madrid, 2012.
- CASTLES, Stephen y DAVIDSON, Alastair. “The Crisis of Citizenship.” In *Citizenship and Migration. Globalization and the Politics of Belonging*, 1–25. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press, 2000.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIÓLOGICAS. “Actitudes Hacia La Inmigración(X).” Madrid. [http://www.cis.es/cis/export/sites/default-Archivos/Marginales/3180\\_3199/3190/es3190mar.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default-Archivos/Marginales/3180_3199/3190/es3190mar.pdf), 2017.
- CONSTENLA, Tereixa y TORREGROSA, Ana. “Vecinos de El Ejido Armados Con Barras de Hierro Atacan a Los Inmigrantes y Destrozan Sus Locales.” *El País*, 1–8. [https://elpais.com/diario/2000/02/07/espana/949878022\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/02/07/espana/949878022_850215.html). 2000.
- CONTRERAS HERNÁNDEZ, Paola y TRUJILLO CRISTOFFANINI, Macarena. “Desde Las Epistemologías Feministas a Los Feminismos Decoloniales: Aportes a Los Estudios Sobre Migraciones.” *Athenea Digital* 17 (1): 145–62. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1765>, 2017.
- EUROSTAT. *Migrant Integration Statistics - 2020 Edition*. Edited by Katarzyna Kraszewska, Piotr Juchno, and Ani Todorova. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2021.
- GENOVA, Nicholas P. De. “The ‘Crisis’ of the European Border Regime: Towards a Marxist Theory of Borders.” *International Socialism*, n.º. 150: 33–56. <http://isj.org.uk/the-crisis-of-the-european-border-regime-towards-a-marxist-theory-of-borders/>, 2016.
- GERGEN, Mary M. y GERGEN, Kenneth J. “Narratives in Action.” *Narrative Inquiry* 16 (1): 112–21. <https://doi.org/10.1075/ni.16.1.15ger>, 2006.
- GLICK SCHILLER, Nina, BASCH, Linda y BLANC-SZANTON, Cristina. “Transnacionalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration.” *Annals of the New York Academy of Sciences* 645: ix–xi: 1–24. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1992.tb33482.x>. 1992.
- GODENAU, Dirk, RINKEN, Sebastián, MARTÍNEZ DE LIZARRONDO ARTOLA, Antidio y MORENO MÁRQUEZ, Gorka. “La Integración de Los Inmigrantes En España: Una Propuesta de Medición a Escala Regional.” *Documentos Del Observatorio Permanente de La Inmigracion*, Vol. 30. Madrid, 2015.
- GREGORIO GIL, Carmen. 2009a. “Fronteras de Género y Cultura En El Contexto de La Fortaleza Europa.” In *I Congreso Internacional Género y Frontera*, 104:42–54. San Cristóbal de La Laguna.
- GREGORIO GIL. 2009b. “Mujeres Inmigrantes: Colonizando Sus Cuerpos Mediante Fronteras Procreativas, Étnico-Culturales, Sexuales y Reproductivas.” *Viento Sur*, no. 104: 42–54.
- GREGORIO GIL. 2009c. “Silvia, ¿quizás Tenemos Que Dejar de Hablar de Género y Migraciones? Transitando Por El Campo de Los Estudios Migratorios.” *Gazeta de Antropología* 25 (1): 1–17.

- GREGORIO GIL. 2010. "Debates Feministas En El Análisis de La Inmigración No Comunitaria En El Estado Español. Reflexiones Desde La Etnografía y La Antropología Social." *Relaciones Internacionales* 14: 93–116.
- GREGORIO GIL. 2017. "Etnografiar Las Migraciones 'Sur'-'Norte': La Inscripción En Nuestros Cuerpos de Representaciones de Género, Raza y Nación." *Empiría*, no. 37: 19–39.
- HARAWAY, Donna J. "Conocimientos Situados: La Cuestión Científica En El Feminismo y El Privilegio de La Perspectiva Parcial." In *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La Reinención de La Naturaleza*, edited by Donna J. Haraway, 313–46. Madrid: Cátedra, 1995.
- HERMANS, Hubert J.M. 2001a. "The Construction of a Personal Position Repertoire: Method and Practice." *Culture & Psychology* 7 (3): 323–66. <https://doi.org/10.1177/1354067X0173005>.
- HERMANS, Hubert. 2001b. "The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning." *Culture & Psychology* 7 (3): 243–81. <https://doi.org/10.1177/1354067X0173001>.
- HIERRO, María. "Latin American Migration to Spain: Main Reasons and Future Perspectives." *International Migration* 54 (1): 64–83. <https://doi.org/10.1111/imig.12056>, 2016.
- IZQUIERDO ESCRIBANO, Antonio. "En La Antesala de La Recesión: Inmigración y Modelo Inmigratorio." *El Modelo de Inmigración y Los Riesgos de Exclusión*. Madrid, 2009.
- JEFATURA DEL ESTADO. 2000. *Ley Orgánica 4/2000, de 11 de Enero, Sobre Derechos y Libertades de Los Extranjeros En España y Su Integración Social*. España.
- JEFATURA DEL ESTADO. 2011. *Real Decreto 557/2011, de 20 de Abril, Por El Que Se Aprueba El Reglamento de La Ley Orgánica 4/2000, Sobre Derechos y Libertades de Los Extranjeros En España y Su Integración Social, Tras Su Reforma Por Ley Orgánica 2/2009*.
- KEARNEY, Michael. "La Doble Misión de Las Fronteras Como Clasificadoras y Como Filtros de Valor." In *Migraciones, Fronteras e Identidades Étnicas Transnacionales*, edited by Laura Velasco Ortiz, 79–116. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte and Miguel Ángel Porrúa, 2008.
- LARRAÍN, Antonia y MEDINA, Lorena. "Análisis de La Enunciación: Distinciones Operativas Para Un Análisis Dialógico Del Discurso." *Estudios de Psicología* 28 (3): 283–301. <https://doi.org/10.1174/021093907782506443>, 2007.
- LAZAR, Michelle M. "Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating Feminist Discourse Praxis." *Critical Discourse Studies* 4 (2): 141–64, 2007.
- MARTÍNEZ, Oscar J. "Mexican Americans, Ethnic Conflict, and Identity Issues." In *Troublesome Border*, 76–99. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 1988.
- MEIJL, Toon Van. "Multiculturalism, Multiple Identifications and the Dialogical Self: Shifting Paradigms of Personhood in Sociocultural Anthropology." In *Handbook of Dialogical Self Theory*, edited by Hubert J.M. Hermans and Thorsten Gieser, 98–114. New York: Cambridge University Press, 2012.
- MIGNOLO, Walter D. *La Idea de América Latina. La Herida Colonial y La Opción Decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- OBSERVATORIO PERMANENTE ANDALUZ DE LAS MIGRACIONES (OPAM). "Informe Bienal OPAM 2014-15." Sevilla, 2016.
- OSO, Laura y PARELLA, Sònia. "Inmigración, Género y Mercado de Trabajo : Una Panorámica de La Investigación Sobre La Inserción Laboral de Las Mujeres Inmigrantes En España." *Cuaderno de Relaciones Laborales* 30 (1): 11–44, 2012.

- SÁNCHEZ, Gabriela. "Las Muertes de Ceuta: ¿Quién Ha Mentido?" *ElDiario.Es*, 1-8. [https://www.eldiario.es/desalambre/mentiras-giran-alrededor-muertes-ceuta\\_1\\_5024093.html](https://www.eldiario.es/desalambre/mentiras-giran-alrededor-muertes-ceuta_1_5024093.html). 2014.
- SASSEN, Saskia. *Inmigrantes y Ciudadanos. De Las Migraciones Masivas a La Europa de La Fortaleza*. Madrid: Siglo XXI. 2013.
- SOLANO, Giacomo y Thomas Huddleston. *Migrant Integration Policy Index 2020*. Barcelona-Brussels: CIDOB and MPG. 2020
- STOLCKE, Verena. "Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe." *Current Anthropology* 36 (Special Issue: Ethnographic Authority and Cultural Explanation): 1-24. <https://doi.org/10.1086/204339>. 1995.
- UNITED NATIONS. "Recommendations on Statistics of International Migration." New York. [https://unstats.un.org/unsd/publication/SeriesM/SeriesM\\_58rev1E.pdf](https://unstats.un.org/unsd/publication/SeriesM/SeriesM_58rev1E.pdf) <http://www.armstat.am/file/doc/99475948.pdf>. 1998.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. "La Interseccionalidad: Una Aproximación Situada a La Dominación." *Debate Feminista* 52: 1-17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>. 2016.
- WODAK, Ruth, MEYER, Michael, JÄGER, Siegfried, VAN DIJK, Teun A., FAIRCLOUGH, Norman y SCOLLON, Ron. *Métodos de Análisis Crítico Del Discurso*. Edited by Ruth Wodak and Michael Meyer. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- ZAPATA-BARRERO, Ricard.. "Dynamics of Diversity in Spain: Old Questions, New Challenges." In *The Multiculturalism Backlash. European Discourses, Policies and Practices*, edited by Steven Vertovec and Susanne Wessendorf. London: Routledge, 2009.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Mujer Semilla en la resignificación de la identidad de las mujeres de la ciudad de Aguascalientes

Mujer Semilla in the re-signification of the identity of women in the city of Aguascalientes

Sergio Raúl Recio Saucedo

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: Juárez, Chihuahua, MX  
sergio.recio@uacj.mx

Fecha de recepción: 01/04/2021 Fecha de evaluación: 10/06/2021  
Fecha de aceptación: 01/07/2021

### Resumen

El *street art* es una actividad artística centrada en la intervención gráfica de la infraestructura urbana de las ciudades al transfigurar a las estructuras físicas en soportes expresivos para mostrar diferentes ideas de índole social, cultural o político. Los intereses sociopolíticos convierten al *street art* en un movimiento contextual, ya que las y los participantes se preocupan por las problemáticas de las urbes. Es el caso de la colectiva Mujer Semilla de la localidad de Aguascalientes a quien le importa las situaciones que viven las mujeres en la sociedad hidrocálida. El interés se ve materializado en la elaboración de piezas de *paste up* al representar las experiencias que han vivido en la localidad. Las actividades de Mujer Semilla se analizaron bajo los postulados teóricos de Judith Butler (2007) propuestos dentro del libro: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. La autora plantea la posibilidad de construir la identidad de género de manera voluntaria mediante la repetición de actos. Es precisamente la diversidad identitaria lo que se observó en las piezas de *paste up* de la colectiva debido a la búsqueda por presentar gráficamente opciones de identidades de mujeres sobre la infraestructura de la ciudad, pero dirigidas a la sociedad hidrocálida. Se concluye que la participación de Mujer Semilla es un acto simbólico que pretende cambiar los marcos de referencia de las personas al mostrarles identidades corporales, frases y sentimientos asociados a la cotidianidad de las mujeres.

**Palabras claves:** Identidades, cuerpos, paste up, colectivas, mujeres, resignificación.

### **Abstract**

Street art is an artistic activity focused on the graphic intervention of the urban infrastructure of cities by transfiguring physical structures into expressive supports to show different ideas of a social, cultural or political nature. Socio-political interests turn street art into a contextual movement, since the participants are concerned about the problems of cities. This is the case of the Seed Woman collective in the town of Aguascalientes, who cares about the situations that women live in the hydro-warm society. The interest is materialized in the elaboration of pieces of paste up when representing the experiences that they have lived in the locality.

The activities of Woman Seed were analyzed under the theoretical postulates of Judith Butler (2007) proposed within the book: *The gender in dispute. Feminism and the subversion of identity*. The author raises the possibility of constructing gender identity voluntarily through the repetition of acts. It is precisely the identity diversity that was observed in the paste-up pieces of the collective due to the search to graphically present options of women's identities on the infrastructure of the city, but, aimed at the hydro-warm society. It is concluded that the participation of Mujer Semilla is a symbolic act that aims to change people's frames of reference by showing them bodily identities, phrases and feelings associated with the daily life of women.

**Keywords:** Identities, bodies, paste up, collectives, women, resignification

## **1. Introducción**

El *street art* es un movimiento artístico y contextual que interviene de manera gráfica la infraestructura urbana para la colocación de imágenes y mensajes asociados con los contextos en los que viven los y las *street artists*. Fue precisamente el escenario social que causó que artistas a nivel internacional como Swoon, Bambi y Lady Aiko hayan elaborado obras referentes a las problemáticas sociales que afectan a las mujeres dentro de las sociedades, específicamente, al interior de las ciudades de New York y Liverpool. El interés por la mujer, también, se ha visto expresado en México con colectivas y artistas de diferentes urbes. Por ejemplo, se encuentra Paste Up Morras, Gráfica por Morritas, Bravas, An Work y Mujer Semilla quienes han creado piezas gráficas desde la perspectiva feminista con el fin de protestar por las desigualdades sociales de Aguascalientes, Ciudad Juárez, la Ciudad de México y San Luis Potosí.

En este sentido, la apropiación gráfica del equipamiento urbano ha implicado adueñarse de medios físicos para la exposición de denuncias acerca de la violencia feminicida que afectan sus formas de estar en la sociedad. Los contenidos discursivos muestran ideas de sororidad, repudio, enojo y la necesidad de cambiar la imagen que posee la figura femenina. Por lo tanto, en el presente artículo se analiza la participación de la colectiva Mujer Semilla en los procesos gráficos de resignificación de la identidad de las mujeres dentro de la ciudad de Aguascalientes. El interés surge porque las integrantes de la agrupación representan diferentes cuerpos femeninos alejados de los estereotipos de género con el fin de configurar nuevas maneras de entender a las mujeres.

Bajo este contexto, el artículo se estructura en tres apartados, el primero, se asocian con la explicación de las diferentes ideas teóricas de Judith Butler sobre la performatividad del género. El segundo, se aborda el contexto social de la ciudad de Aguascalientes. En el tercero, se analizan las prácticas con las que participa de Mujer semilla en los procesos de resignificación gráfica de la identidad de la mujer en la sociedad hidrocálida.

## **2. La performatividad del género**

Los géneros humanos poseen características tácitas que transmiten modelos de identificación instrumental y afectiva con los que las personas se deben de alinear para interactuar en el ámbito social. Dicha idea, permite concebir al género como “el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es “propio” de los hombres (lo masculino) y “propio” de las mujeres (lo femenino)” (Lamas, 2000: 2).

En este sentido, Judith Butler (2007) en el libro *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, plantea que la construcción cultural del género produce sujetos con características específicas de acuerdo con las reglamentaciones jurídicas de las sociedades siendo los individuos femeninos y masculinos versiones propias de los sistemas políticos heteronormativos. Esto significa que la categoría mujer es una creación del patriarcado al estar configurada por cualidades supuestamente naturales surgidas antes de la existencia de las leyes humanas. Esta idea asegura “una ontología presocial de individuos que aceptan libremente ser gobernados y, con ello, forman la legitimidad del contrato social” (Butler, 2007: 48).

Asimismo, Butler (2007) señala que la categoría mujer tal y como se encuentra configurada devela la existencia de relaciones sociales de carácter asimétrico en las sociedades debido a la asimilación obligatoria de las dinámicas falocéntricas para la participación en el ámbito social. Esto significa que la figura femenina debe intervenir en el mundo bajo las posturas del patriarcado, lo cual priva a las mujeres del desarrollo de una actuación libre

“por consiguiente, hablar dentro de ese contexto es una contradicción performativa: la afirmación lingüística de un yo que no puede «ser» dentro del lenguaje que lo afirma” (Butler, 2007: 232).

La contradicción expone la falsa concepción patriarcal sobre la naturaleza de los géneros humanos al sujetar a las mujeres a tradiciones falocéntricas con el propósito de producir una serie de actos corporales que han creado la feminidad a través del tiempo y en las sociedades. Se demuestra que los términos femenino y masculino son adjetivos culturales impuestos históricamente a los cuerpos de las personas para definir y diferenciar física y simbólicamente la apariencia y el comportamiento de los hombres y las mujeres dentro del ámbito social.

Además, la naturalización del género ha servido para la definición de las propiedades de los modelos binarios de representación identitaria que obligan a los sujetos a identificarse únicamente con las nociones preestablecidas de feminidad y masculinidad, las cuales les permiten el sostenimiento de relaciones sociales de carácter heteronormativo en las ciudades. Es decir, se cree que las dinámicas de interacción entre los seres humanos se basan en configuraciones predeterminadas por el sistema heterosexual que vincula al sexo con el género y el deseo.

Sin embargo, Butler (2007) menciona que no hay nada de natural en las concepciones de los géneros debido a que las propiedades internas se construyen mediante la repetición de aprendizajes culturales. Con ello desmiente la existencia de una esencia femenina que posea la capacidad de definir los rasgos particulares de la identidad homogénea de las mujeres en las sociedades, ya que los atributos fueron configurados por las leyes. Por lo tanto, la interiorización de las cualidades es resultado de lo que llama la enunciación performativa del género, la cual consiste en la realización actuada de la expresión verbal. Por ejemplo, al momento que una persona se nombra como mujer u hombre se está actuando bajo los parámetros patriarcales de la feminidad y la masculinidad que le señala determinados comportamientos.

Entonces, el género no debe ser entendido como un producto de la naturaleza, más bien, es necesario que se comprenda a partir de actos performativos que giran alrededor de la figura retórica de la metalepsis, ya que implican la existencia de seres humanos basados en la concatenación de la expresión con la actuación contextual. Esto significa que la aceptación de los géneros reafirma lo masculino o lo femenino mediante su puesta en práctica en la sociedad. En palabras de Butler (2007) la “esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma. [...] La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo” (Butler, 2007: 17).

La idea de la performatividad del género le supuso a Judith Butler (2007) pensar en la posibilidad de la configuración de nuevas formas identitarias centradas en las propias necesidades de las mujeres. Por ejemplo, se preguntó “si el género se construye, ¿podría construirse de distinta manera, o acaso su construcción conlleva alguna forma de determinismo social que



niegue la posibilidad de que el agente actúe y cambie?” (Butler, 2007: 56). La cuestión bosqueja escenarios aptos para la resignificación de la identidad femenina dado que cree en la existencia de la heterogeneidad como indicador en la creación de personas bajo términos distintos a los establecidos por las reglamentaciones culturales provenientes de los sistemas patriarcales que imperan en las sociedades.

La resignificación de la identidad implica el desarrollo de procesos sociales de subversión femenina para desvincularse de los mecanismos heteronormativos que promueven la repetición de los patrones culturales de identificación sexual dentro de las sociedades patriarcales. Butler (2007) menciona que la desvinculación puede ser posible mediante la utilización de las estrategias de repetición identitaria en contextos alejados a la heterosexualidad con el propósito de centrarlos en escenarios homosexuales, puesto que la reiteración construiría personas distintas al binarismo falocéntrico. Además, ayudarían a develar las dinámicas de la simulación que configuran la supuesta naturaleza de los géneros humanos.

La repetición de actos físicos y lingüísticos es la acción subversiva destinada a la configuración de los nuevos modelos de identidades de las mujeres en las sociedades puesto que son personas que están inmersas en una constante dinámica de construcción identitaria al no nacer, sino hacerse mujeres en el tiempo y en espacio específicos. Ello, supone que la figura femenina tiene la posibilidad de pensar en la creación de personalidades que cumplan con las necesidades corporales, psicológicas e intelectuales que poseen. Es decir, la mujer es de “por si un término en procedimiento, un convertirse, un construirse del que no se puede afirmar tajantemente que tenga un inicio o un final. Como práctica discursiva que está teniendo lugar, está abierta a la intervención y a la resignificación” (Butler, 2007: 98).

En este sentido, Butler (2007) señala que las dinámicas de resignificación identitaria se realizarán desde el interior de las estructuras falocéntricas, puesto que las mujeres se encuentran supeditadas a leyes e imaginarios que regulan las formas de actuación de las personas. La subversión se efectuará aprovechando las fracturas de los sistemas político, dado que serán los momentos adecuados para la creación de mutaciones sociales que cuestionen los estereotipos tradicionales de géneros en las sociedades. Sin embargo, la emancipación sucederá solamente si la figura femenina no se mira “hacia su pasado «natural» ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales” (Butler, 2007: 196).

La teoría de la performatividad del género de Butler (2007) se convirtió en la base para la creación de la estrategia metodológica empleada durante el trabajo de campo en la Ciudad de Aguascalientes. Los postulados permitieron la elección de la población a estudiar, la cual se asoció con el *street art*, específicamente, se eligieron a las mujeres que realizan *paste up*, quienes se transformaron en las informantes. Es decir, Mujer Semilla fue la colectiva a la que se le realizaron entrevistas en profundidad acerca de la identidad de las

mujeres dentro de la urbe hidrocálida, pues es el escenario en el que elaboran sus actividades gráficas de manera cotidiana.

La estrategia metodológica ayudó al establecimiento de las unidades de análisis, las cuales consistieron en la identidad, las piezas gráficas, los discursos y los lugares de intervención. De ellas se desprendieron las unidades de observación. Por ejemplo, del aspecto de Identidad se indagó en la definición de las personalidades de las integrantes al preguntar cómo te defines, qué significa ser mujer. En las obras se examinó la estructura de sintáctica y semántica con la intención de conocer los elementos y temas que representan. En los discursos se investigó sobre el contexto en el que viven las mujeres. Además, de las posturas políticas e ideológicas en las que se asumen. En la unidad lugares se hizo hincapié acerca de la elección de las zonas en las que colocan las ilustraciones y carteles.

La estrategia metodológica sirvió como un plan para la obtención de información de fuentes primarias que auxiliaron en la indagación acerca de la manera en la que las *street artists* han participado en la resignificación de la identidad de las mujeres al interior de la ciudad de Aguascalientes. Así como en las estrategias que desarrollan para conseguir los objetivos de cambiar las ideas que existen en torno a las mujeres. Por ejemplo, tratan de despojarlas de los diferentes estereotipos que las afectan física y psicológicamente en la sociedad hidrocálida.

### **3. Las mujeres en Aguascalientes**

El sistema patriarcal es una forma de organización social que centra su poder en la figura masculina al ser la encargada de la administración de los bienes de los Estados. Así como, los responsables de la creación de reglamentos y procedimientos binario que orientan las formas de convivencia entre los diferentes miembros de las sociedades. Por lo tanto, el patriarcado ha configurado individuos mediante legislaciones jurídicas al igual que por medio de ideas, significados y funciones de carácter cultural que son vinculados a los cuerpos de los hombres y de las mujeres que les sirven de identificación social. Ello implica el desarrollo de formas de representación política basadas en obligaciones y en derechos que otorgan o niegan a las personas acceso a los recursos simbólicos, materiales y económicos de las naciones.

En este sentido, las dinámicas patriarcales se reflejan en los sistemas políticos de México como los procesos falocéntricos que imperan en el municipio de Aguascalientes dado que históricamente se continúa con los roles tradicionales de género y se legisla en detrimento de las mujeres al existir pocas leyes que posibiliten la igualdad de derechos. Por ejemplo, sobresale la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, la cual fue publicada en 2003 en el Diario Oficial de la Federación. Esta busca terminar con las formas de discriminación que derivan en procesos de desigualdad social que afectan principalmente a las mujeres. Además, en el año 2014 se realizaron

reformas en materia electoral a la constitución, lo que permitió el establecimiento del principio de paridad de género que posibilitó la participación equitativa de la mujer en los sistemas políticos

Asimismo, se han creado leyes a nivel estatal para mejorar las condiciones de vida de las mujeres en la sociedad hidrocálida como en noviembre de 2001 cuando se creó la Ley del Instituto Aguascalentense de las Mujeres, la cual buscaba el reconocimiento equitativo de todos los derechos. Además, pretendía desarrollar condiciones para evitar formas de discriminación, así como, generar procesos de igualdad de oportunidades en el ámbito social. También, se encuentra la Ley para la Igualdad entre Mujeres y Hombres del Estado de Aguascalientes, la que fue publicada el 16 de marzo de 2020 en el Periódico Oficial del Estado de Aguascalientes. Esta intenta hacer efectivo el trato igualitario entre el género femenino y el masculino dentro de los ámbitos políticos, laborales y económicos.

Sin embargo, la realidad social de las mujeres en la ciudad de Aguascalientes es diferente a los objetivos propuestos dentro de las leyes, puesto que no se ha logrado el establecimiento de procesos igualitarios entre los géneros, más bien, continúan las dinámicas culturales y violentas que perjudican la integridad física y psicológica de las mujeres. Ello se materializa en la negativa de los sistemas políticos para tipificar distintos actos de violencia contra la mujer que derivan en asesinatos como feminicidios, ya que las leyes estatales no han definido al feminicidio como un problema de tipo penal, sino que lo han calificado de delitos de homicidio doloso. Esto implica la negación de la existencia de la problemática de los feminicidios, lo cual beneficia al patriarcado, pero afecta a la figura femenina al no haber leyes que velen por sus vidas.

Asimismo, los índices de violencia contra las mujeres en la ciudad de Aguascalientes han aumentado en los últimos años al desarrollarse actos violentos con mayor regularidad que afectan la integridad de la figura femenina. Ello comenzó a observarse desde 2016 cuando de “las 484 mil mujeres de 15 años y más en el estado, 73.3%, 355 mil, sufrieron violencia de cualquier tipo y de cualquier agresor, alguna vez en su vida” (Redacción, 2019: S/p). Además, el 2018 se convirtió en el año con más muestras de violencia, ya que ocupó el cuarto lugar a nivel nacional respecto a la violencia contra la mujer. Por ejemplo, se registraron 2370 casos de violencia familiar, 1370 de violencia de pareja, 403 de violencia en general. Asimismo, se contabilizaron 17 incidentes de abuso sexual, 93 de hostigamiento sexual y 18 asociados con violaciones (Heraldo, 2019: S/p).

La violencia contra las mujeres continuó en los siguientes años, por ejemplo, en 2020 se registró un aumento en los actos violentos del “26.2% con respecto al mismo intervalo de tiempo, pero del 2019, pues en ese año fueron 2 mil 900 las denuncias realizadas por maltratos y violencia de género, es decir, fueron 761 carpetas menos que las que van este 2020” (Flores, 2021: s/p). Asimismo, el estado de Aguascalientes se convirtió en una de las

entidades con mayores índices de feminicidios, ya que en mayo del 2021 se contabilizaron siete feminicidios.

El aumento de actos violentos contra las mujeres en Aguascalientes es el reflejo de la ineficacia de las leyes que plantean el desarrollo de condiciones igualitarias para la figura femenina. Inoperancia que mantiene a las mujeres en situaciones de discriminación social al impedir que disfruten plenamente de la vida en sociedad como el acceso a los espacios públicos, a la educación y al mundo laboral. Ello las relega forzosamente al ámbito privado, lugar que ha permitido la existencia de múltiples formas de sometimiento de las mujeres. Por ejemplo, se efectúan acciones agresivas como golpes, además, se les priva de la libertad y se les obliga al cumplimiento de tareas domésticas.

Sin embargo, grupos de mujeres de Aguascalientes han cuestionado las dinámicas de subordinación mediante interrogantes y manifestaciones que tienen la finalidad de terminar con los actos de violencia y redefinir la identidad de la figura femenina de la sociedad hidrocálida. Ellas luchan por “el derecho a ser parte de la democracia, ser consideradas ciudadanas, el derecho a servicios de salud, a recibir educación básica y poder aspirar a ser profesionistas, al poder decidir sobre su cuerpo y a tener la oportunidad de entablar demandas” (Rodríguez y Carrillo, 2012: 175).

#### **4. Mujer Semilla en la resignificación de la identidad de las mujeres de Aguascalientes**

Las agrupaciones de mujeres de Aguascalientes que buscan la redefinición de los papeles sociales de la figura femenina se han configurado desde diferentes ámbitos como el teórico, político, contestatario y gráfico. Ello les ha posibilitado abordar las agendas feministas en áreas legislativas, académicas y callejeras con el fin de expresar nuevas ideas sobre la condición de las mujeres en la sociedad. Sin embargo, ¿cómo es la participación de las mujeres hidrocálidas que actúan desde el movimiento del *street art* en la creación de mensajes referentes a sus identidades? La respuesta se encuentra en el accionar de la colectiva Mujer Semilla, quien vio en el equipamiento urbano un soporte público capaz de compartir elementos figurativos y textuales con más personas, pues la apertura posibilita mayor visibilidad.

La configuración de la colectiva Mujer Semilla coincidió temporalmente con el surgimiento de agrupaciones de *street art* en distintos estados de la república mexicana, las cuales fueron orientadas por las integrantes de Paste Up Morras quien es originaria de la Ciudad de México. Esta colectiva se ha posicionado ideológicamente desde el feminismo, lo cual se ve materializado en las acciones gráficas que realiza en las calles. Además, se ha centrado en la elaboración de *paste up* para manifestar las injusticias sociales que sufren las mujeres en el país. Asimismo, se han enfocado en la impartición de talleres a nivel nacional, lo que ha permitido la aparición de Bravas -Ciudad Juárez-, Gráfica X Morritas -San Luis Potosí-, Hijas del mito -Cuernavaca- y Paste up felinas -Guadalajara-.

Las diferentes colectivas poseen ideas similares de actuación, pues se distinguen por posicionarse desde el feminismo para realizar las acciones gráficas en el mobiliario urbanos de las ciudades. Además, abordar las problemáticas que afectan a las mujeres para denunciar los feminicidios, el acoso, las violencias, las condiciones de desigualdad social que viven. Asimismo, se posicionan a favor del aborto, de los géneros, de la multiculturalidad, etc. Coinciden en la impartición de talleres con la intención de llevar el feminismo y el movimiento a más mujeres para que sirvan de herramientas que las ayuden en la cotidianidad.

La líder de Mujer Semilla tuvo contacto con las integrantes de Paste Up Morras quienes no sólo la orientaron, sino, que la hicieron parte de la colectiva, lo cual posibilitó el acercamiento a las dinámicas del *street art*, específicamente, al *paste up*. El conocimiento lo trasladó a la ciudad de Aguascalientes mediante la configuración de Mujer Semilla, grupo que se distingue por su activismo gráfico y compromiso social a favor de la sociedad, pero, particularmente, en beneficio de las mujeres.

En este sentido, Mujer Semilla forma parte de las integrantes colectivas e individuales que configuran la escena callejera femenina del *street art* de Aguascalientes, puesto que comparten escenario con otras *street artists*. Por ejemplo, coinciden con Sandy de Santos, Carlos, Avril, Aranza y Cecilia quienes realizan piezas de *paste up*. así como Vanessa Tochin que se ha centrado en la elaboración de *stickers*. Ellas se incorporaron al movimiento callejero por diferentes razones vinculadas con cuestiones ambientales, psicosociales y feministas, ya que representan ideas que buscan concientizar acerca de las opciones ecológicas de movilidad urbana, los suicidios y la problemática de la violencia de género. Además, convergen con chicas de las comunidades del grafiti y muralismo urbano como Domic, Fatha, Cryk, Venuska, Ely, Fer Suiguin, Paola Palacios, Iztheni y Bety Vargas.

La colectiva Mujer Semilla fue configurada por Olga TC, quien nació en el año de 1997 en la Ciudad de México, pero vivió dentro del estado de México, específicamente en el municipio de Ecatepec. Sin embargo, a la edad de ocho años, ella junto a su familia se trasladaron a la localidad de Aguascalientes. Olga es Licenciada en Artes Visuales por la Universidad de las Artes, es integrante del grupo Paste up Morras, se posiciona como apartidista, pero sobre todo se identifica con el feminismo, puesto que es el movimiento social que le ha posibilitado encontrar respuestas acerca de las dinámicas desiguales a las que se enfrentan las mujeres de manera cotidiana.

Las ideas que configuraron a Mujer Semilla se asociaron con el entorno universitario que experimentaba Olga donde observó la carencia de compromisos político y social por parte de docentes y estudiantes, lo cual propiciaba la aceptación incuestionada de la visión eurocéntrica de la historia de las artes dentro de la universidad. Además, fue posible a la necesidad que poseía por aprender conocimientos diferentes a los transmitidos culturalmente por los sistemas patriarcales. Por ejemplo, quería saber acerca de mujeres artistas, bibliografía feminista, referentes históricos femeninos.

Sin embargo, la colectiva comenzó a funcionar a principios del año 2019 con la realización de un evento feminista titulado *Sembrando el Diálogo*, en el que se impartieron seminarios, talleres y se propuso un tendedero de denuncias. Ello posibilitó la integración de mujeres en la creación de espacios de aprendizaje feminista, lo que se convirtió en el primer paso para nutrir los campos de referencia de la sociedad estudiantil, pero, sobre todo de Olga.

Yo quise hacer un evento que se llamó *Sembramos el Diálogo* en mi universidad. La idea era dar un montón de charlas, talleres, incluso puse un tendedero. Entonces, yo dije, no inventes, no puedo hacer esto yo sola, necesito compañeras, necesito amigas, necesito con quien estar y que les interese ¿no? O sea, sabernos ignorantes, pero que nos interese aprender. Entonces, yo entendía que en las artes se manejan y nos manejamos mucho por colectivos y colectivas. Entonces, dije voy a hacer un colectivo para que empecemos a reflexionar y combatir esto de no tener educación, porque para mí era no tener educación. Entonces, ya está el evento, ya está el programa, pero cómo diablos se va a llamar el colectivo, el movimiento que está haciendo esto, Entonces, me quedé pensando, bueno, esto en realidad es como una semillita, así lo siento, es una pequeña semillita que voy a estar regando poco a poco hasta que crezca más (Olga TC, Comunicación Personal, 29 de octubre de 2020).

Mujer Semilla en una primera instancia se configuró por alrededor de 20 integrantes quienes eran en su mayoría mujeres y en menor medida hombres. Sin embargo, con el paso de los meses y la situación de la pandemia de la Covid 19 y la carga académica universitaria ocasionaron que Ana, Nohemí, Andy y otras miembros se hayan alejado momentáneamente de la agrupación. Pero, se han mantenido activas Olga, Claudia, Regi, Yaz, Angie, Isa y Andrea. Ellas se distinguen por ser estudiantes de los programas de Artes Visuales, Diseño de Moda, Comunicación y Gestión Cultural, así como, por ser alumnas de doctorado. Además, poseen empleos asociados con las áreas de la lingüística, la música, el museo y el emprendimiento comercial.

Mujer Semilla tiene como objetivo de actuación la creación de espacios simbólicos destinados al aprendizaje teórico y empírico en torno a las ideas del feminismo. Además, colocan piezas de *paste up* sobre la infraestructura urbana con el fin de concientizar de manera gráfica a la sociedad sobre las situaciones sociales que viven las mujeres dentro de la ciudad de Aguascalientes. Esto es realizado con recursos económicos de las integrantes, así como, con la aplicación de becas provenientes del Estado, lo cual les ha posibilitado emprender proyectos como el primer laboratorio de arte feminista donde teorizan acerca de su experiencia de ser mujeres. Además, elaboraron un femzine -fanzine-, con perspectiva de género y se encuentran en el proceso

de bordado de un mapa de México que muestra los diferentes casos de feminicidios en el país.



Fig. 1. *Paste up* de Mujer Semilla sobre los feminicidios. Ubicado en la zona centro de Aguascalientes. año 2019. Fotografía proporcionada por Olga Tc.

Las actividades de Mujer semilla buscan exponer de manera gráfica las inquietudes de las integrantes como los problemas personales que las aquejan e ideas que buscan la creación de cambios sociales en la sociedad hidrocálida, por ejemplo, la terminación de la violencia feminicida. Específicamente, Olga se ha enfocado en la representación de las corporalidades de las mujeres, pues le atrae la idea de ilustrar a la figura femenina con distintos cuerpos que no se muestran mediáticamente en la publicidad como los cuerpos grandes, gordos y morenos. Ella toma su propio cuerpo como referencia para la elaboración de las piezas de *paste up* con el fin de visibilizar otras opciones corpóreas que han sido excluidas y desvalorizadas en el ámbito cultural. Además, las propuestas son acompañadas con frases asociadas al perdón, las que pretender erigirse en cuestionamientos en torno a la aceptación inconsciente de actos violentos.



Fig. 2 Pieza de *Paste up* elaborada por Mujer Semilla sobre corporalidades. Ubicado en la zona centro de Aguascalientes. año 2019. Fotografía proporcionada por Olga Tc

Yo por el momento estoy trabajando con corporalidades, me gusta mucho dibujar mujeres con diferentes cuerpos, en su mayoría cuerpos grandes, cuerpos gordos, morenos. A mí no me gusta esta idea de cuerpos reales, porque es como ¡oye! todos los cuerpos son reales, ¡no inventes! Quizá menos lo de Photoshop, pero yo si soy creyente de que todos los cuerpos son reales. Pero si empezar a mostrar estos cuerpos que no se muestran tanto, yo estoy partiendo de mí como referente, yo soy mi propio referente y eso porque no veo cuerpos como los míos allá afuera (Olga TC, Comunicación Personal, 29 de octubre de 2020).

La representación heterogénea de cuerpos femeninos indica el establecimiento gráfico-callejero de nuevas opciones de identificación social en la sociedad hidrocálida que permiten la diversidad identitaria al cuestionar la homogeneidad corporal promovida por los sistemas patriarcales. Es decir, Olga busca despolitizar los cuerpos de las mujeres con el fin de otorgar nuevos significados que vayan más allá de las ideas tradicionales para la liberación de los cánones estéticos que las obligan al cumplimiento de preceptos que aniquilan sus necesidades y deseos personales de actuación y de



pensamiento. Ello supone un cuestionamiento a los sistemas jurídicos de representación política que no les permiten a las mujeres elegir libremente sobre sus cuerpos



Fig. 3. *Paste up* de Mujer Semilla. Ubicado en la zona centro de Aguascalientes. año 2019. Fotografía proporcionada por Olga Tc

Entonces, las piezas de *paste up* se erigen como mensajes gráficos de representatividad heterogénea al abogar por la existencia de circuitos teóricos y sociales capaces de amparar la diferencia identitaria entre las mujeres de Aguascalientes puesto que permiten distintas corporalidades culturales. Esto significa que las obras se convierten en las representantes ideológicas de las mujeres dentro de la sociedad hidrocálida al exponer las necesidades individuales de identificación y expresión. Además, son las encargadas de la aprobación de los diversos modelos de identidad al reestablecer parámetros físicos que estaban ocultos por los sistemas patriarcales.

En este sentido, los *paste up* de Mujer Semilla forman parte de las múltiples estrategias que han desarrollado las mujeres para la terminación del sistema patriarcal en la sociedad, ya que las dinámicas políticas existentes niegan la libertad a las mujeres para la construcción de sus propios proyectos personales que les permitan trascender socialmente. Así, las piezas gráficas se suman al lenguaje inclusivo, a las teorías y a las manifestaciones que

buscan otorgar herramientas a las mujeres para la construcción de una actitud propositiva que indica los caminos para la adquisición de poder, el cual no se limita en las corporalidades. Es decir, las integrantes con sus obras apelan a la configuración de identidades que no estén limitadas al sexo y al género, más bien, pretende centrar la personalidad en las capacidades intelectuales que adquieren forma en los diferentes cuerpos.

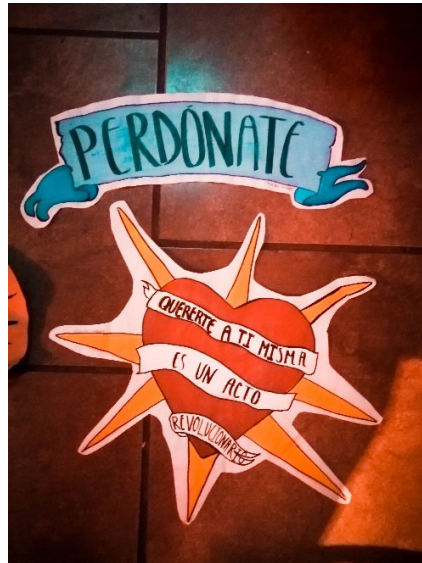


Fig. 4 Pieza de paste up acerca de la estima. Mujer Semilla. Ubicado en la zona centro de Aguascalientes. año 2019. Fotografía proporcionada por Olga Tc

Por lo tanto, Mujer Semilla encontró en la performatividad de la identidad una forma de subvertir las ideas que configuran las concepciones tradicionales de feminidad, puesto que la repetición de enunciados gráficos sobre la infraestructura invita a la aceptación de la diversidad identitaria. Por lo tanto, las piezas de *paste up* forman “parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria” (Butler, 2007: 275).

Entonces, se habla de *paste up* performativo debido al carácter hacedor que poseen los mensajes representados en las piezas, los cuales deben materializarse en las mujeres para su realización social. Aquí las propuestas se revisten como actos gráficos enunciativos de operaciones que son simultáneamente puestas en práctica en la sociedad, ya que los *paste up* indican y las personas actúan. Las obras intentan desnaturalizar los atributos corporales mediante el desarrollo de “prácticas paródicas fundadas en una teoría performativa de los actos de género que tergiversan las categorías del

cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad, y que hacen que estas adquieran nuevos significados y se multipliquen subversivamente más allá del marco binario” (Butler, 2006: 41).

Mujer Semilla ha aplicado la performatividad gráfica del *paste up* principalmente en la zona del Centro Histórico de la ciudad de Aguascalientes debido al amplio número de personas que transita cotidianamente por el espacio permitiéndoles poseer un mayor público. La audiencia supone que las piezas puedan llegar a tener una interacción visual y física elevada con los transeúntes, ya que son colocadas en lugares estratégicos que sirven para crear una museografía del área con frases como “*en estas calles nos gusta el pulque y respetar a las mujeres*”. Esto tiene un doble fin, por un lado, dar a conocer lugares relevantes de la urbe; por otro, establecer nuevos comportamientos considerados exclusivamente para los hombres.



Fig. 5 Pieza de paste respeto a las mujeres. Mujer Semilla. Ubicado en la zona centro de Aguascalientes. año 2019. Fotografía proporcionada por Olga Tc

La colocación de piezas de paste up sobre el mobiliario urbano de Aguascalientes supone el adentramiento a dinámicas dialógicas y de confrontación al ser enunciados que cuestionan la supuesta naturaleza del género. Establecen diálogos porque exponen información relevante en torno a la condición social de las mujeres, quienes son las que aprenden sobre los contenidos. Las piezas desarrollan enfrentamientos ideológicos por las ideas que incomodan a unos y empoderan a otras. Es decir, las obras gráficas generan diversas reacciones en el público que van desde la documentación hasta el desprendimiento de las propuestas.

Mujer Semilla en sus piezas de *paste up* proponen a las mujeres escaparse de las programaciones culturales e históricas que han definido ideológica y estéticamente los cuerpos. Ello lo consiguen con la creación de figuras y frases alejadas del sistema patriarcal al priorizar las necesidades

personales como estrategia de representación identitaria. Es decir, las propuestas indican a la figura femenina que sean “cualquier otra cosa, una no-mujer, un no-hombre, un producto de la sociedad y no de la «naturaleza», porque no hay «naturaleza» en la sociedad” (Wittig, 2006: 35).

Las ideas de los *paste up* invitan a las mujeres a pensar sus identidades más allá de los límites establecidos por los roles estéticos e ideológicos de carácter femenino porque las piezas gráficas defienden las nociones de diversidad para el fortalecimiento de la estima de la figura femenina. Es decir, Mujer Semilla busca “destruir el mito dentro y fuera de nosotras. La «mujer» no es cada una de nosotras, sino una construcción política e ideológica que niega a «las mujeres» (el producto de una relación de explotación)” (Wittig, 2006: 39). Por lo tanto, la colectiva participa de manera gráfica en informar a las mujeres sobre los procesos sociales de opresión en las que se encuentran y las nociones que las posibilitan a configurarse en personas singulares capaces de combatir la homogeneidad heteronormativa.

En este sentido, las piezas de *paste up* son actos gráficos de poder al permitirles a las integrantes la enunciación de las problemáticas sociales que las inquietan como los feminicidios, la vulnerabilidad y la homosexualidad. Además, las obras muestran la capacidad de Mujer Semilla para resignificar la identidad de las mujeres porque expresan el valor que poseen al transgredir el androcentrismo mediante el cuestionamiento del pensamiento heterosexual (Wittig, 2006). Aquí, las acciones gráficas junto a las composiciones las convierten en personas fuertes por colocar airadamente las propuestas sobre la infraestructura. Es decir, la colocación de *paste up* las desprende de los estereotipos de género, ya que dejan de ser delicadas para transfigurarse en ejemplos de valentía.



Fig. 6 Pieza de *paste up* acerca del aumento de voz. Mujer Semilla. Ubicado en la zona centro de Aguascalientes. año 2019. Fotografía proporcionada por Olga Tc

Mujer Semilla resignifica la identidad de las mujeres en las propuestas de *paste up* al plantear una sensibilidad feminista (Beauvoir, 2015) con la finalidad de crear procesos gráficos que orienten a las mujeres en la percepción de los límites que les imponen los sistemas patriarcales. Ello, busca la generación de dinámicas de emancipación que les permitan establecer “su capacidad colectiva para librarse de las reificaciones del sexo que se les han impuesto y que las tergiversan para convertirlas en seres parciales o relativos” (Butler, 2006: 235). Es decir, las piezas gráficas concientizan al grupo de las mujeres acerca de su condición social al exponer las contradicciones culturales que no permiten el desarrollo de diferentes sentimientos y comportamientos.

Por lo tanto, la actividad gráfica de Mujer Semilla es considerada un esfuerzo simbólico por concientizar a las mujeres acerca de la condición social en la que se encuentran dentro de Aguascalientes, lo cual tiene la intención de generar cambios en los marcos referenciales de la figura femenina desestabilizando las ideas hegemónicas en torno al deber ser de la mujer. Los contenidos discursivos de las piezas de *paste up* crean sujetos femeninos fuera del marco heteronormativo al presentar mujeres con distintas corporalidades y reflexivas sobre las violencias feminicidas del Estado patriarcal.

## **5. Conclusiones**

La participación de la colectiva Mujer Semilla en el movimiento del *street art* a través de la realización de *paste up* es entendida como una contribución simbólica a la creación de estrategias destinadas a la subversión del régimen heterosexual (Wittig, 2006) que impera en la sociedad de Aguascalientes, el cual oprime de diferentes formas a las mujeres. Para ello las piezas gráficas contienen elementos figurativos y textuales orientados a cambiar los marcos referenciales de las mujeres al mostrarles identidades corporales cotidianas, así como frases que les posibilitan la existencia de pensamientos y de sentimientos normales, pero negados por el patriarcado al revestirlos como problemas psicológicos y temas tabúes.

Las piezas de *paste up* son comprendidas como herramientas gráficas al servicio de las causas concienciadoras de Mujer Semilla al ser aprovechadas para el desarrollo de nuevos procesos de performatividad identitaria mediante la creación, colocación y mostración de mensajes en la infraestructura que son dirigidos específicamente a las mujeres. Las ideas representadas en las obras se repiten para convertirse en enunciados capaces de materializarse en las personas, lo cual podría generar la disminución de relaciones asimétricas entre mujeres y hombres.

La utilización de los espacios públicos implicó mayor visibilidad para las obras de *paste up*, pues están destinados a contener una diversidad de

personas que poseen distintas ideas e intercambian entre sí. Las piezas de Mujer semilla participan en los encuentros sociales desarrollados en las calles de la ciudad de Aguascalientes, ya que comparten información en torno a las mujeres, la cual buscan que sea asimilada por la sociedad mediante la performatividad de las propuestas. Es decir, la colectiva aprovecha los espacios con el propósito de colocar mensajes que se han vistos múltiples veces ocasionando la configuración de identidades alternas en las mujeres.

## **6. Entrevistas**

OLGA TC entrevistada el 29 de octubre de 2020

## **7. Referencias bibliográficas**

- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Éditions Gallimard, 2015.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- FLORES NIEVES, Adrián Javier. "En Aguascalientes, más de un feminicidio por mes" en *La Jornada Aguascalientes*, 21 de mayo de 2021.
- HERALDO DE AGUASCALIENTES. «Estado ocupa 4º lugar en violencia contra la mujer.» *Heraldo de Aguascalientes*, 27 de 1 de 2019: <https://www.heraldo.mx/estado-ocupa-4o-lugar-en-violencia-contra-la-mujer/>.
- LAMAS, Marta. "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual" *Cuicuilco* 7, n° 18 (enero-abril 2000): 1-24.
- LA JORNADA AGUASCALIENTES, Redacción. "En alto niveles, violencia contra la mujer en Aguascalientes", 24/11/2019. <https://www.lja.mx/2019/11/en-altos-niveles-violencia-contra-la-mujer-en-aguascalientes/>.
- RODRÍGUEZ GALLARDO Georgina Ligeia, CARRILLO FLORES Irma. "Violencia de género y violencia contra las mujeres", *Caleidoscopio*, n° 27 (Julio - Diciembre 2012): 171-190.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales, 2006.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación de una mirada propia**

**An approach to female dramatic writing in Argentina: the affirmation  
of a own view**

**Silvina Díaz**

CONICET/ Universidad de Buenos Aires  
silvinadiazorban@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 24/04/2021 Fecha de evaluación: 24/05/2021  
Fecha de aceptación: 21/07/2021

### **Resumen**

El presente artículo propone una aproximación a la escritura dramática producida por mujeres en Argentina entre la década del sesenta y del noventa con la finalidad de indagar cómo se configura una mirada crítica desde el género, un discurso femenino autónomo. En vistas a ello, nos referimos a algunas dramaturgas paradigmáticas - Griselda Gambaro, Aída Bortnik, Susana Torres Molina, Cristina Escofet y Diana Raznovich- que, desde diversas poéticas, intereses estéticos e ideológicos, contribuyeron a la representación y la autorrepresentación de la mujer como un sujeto plural, atravesado y habitado por una complejidad de voces y de inscripciones personales, sociales, genéricas, culturales. Para la descripción y el análisis de las piezas dramáticas más representativas en este sentido partimos de una perspectiva historicista que tiene en cuenta tanto el contexto histórico social como la dinámica propia del teatro argentino. En las décadas del sesenta y del setenta se verifica una notable limitación de la presencia de la mujer en el campo teatral nacional, no solo en lo que atañe a dramaturgas y directoras, sino también dentro de la gestión cultural, la recepción crítica y los jurados teatrales. Sin duda el convulsionado contexto sociopolítico obstaculizó el surgimiento y el desarrollo de un teatro propiamente femenino hasta el advenimiento de la democracia, momento en que comienzan a tratarse los hechos sociales teniendo en cuenta las diferencias genéricas que los atraviesan. Por último, observamos que, abordando directamente cuestiones de género o bien movilizadas por las urgencias de una sociedad en crisis, con la intención de esbozar posibles respuestas o simplemente de plantear interrogantes,

las autoras a las que nos referimos buscan alejarse de los estereotipos y los modelos arquetípicos, interpelar las narrativas, quebrar los mandatos de silencio impuestos por las dictaduras o por la sociedad patriarcal.

**Palabras clave:** dramaturgia femenina; teatro; patriarcado; estereotipos; dictadura; democracia

### **Abstract**

This article proposes an approximation of the dramatic writing produced by women in Argentina between the sixties and nineties to find out how a critical look is configured from gender, an autonomous female discourse. In view of this, we mean some paradigmatic playwrights -Griselda Gambaro, Aída Bortnik, Susana Torres Molina, Cristina Escofet and Diana Raznovich - who, from various poetics, aesthetic, and ideological interests, contributed to the representation and self-representation of women as a plural subject, crossed and inhabited by a complexity of voices and personal, social, generic, cultural inscriptions. For the description and analysis of the most representative dramatic pieces in this regard we start from a historicist perspective that takes into account both the social historical context and the dynamics of Argentine theatre. In the 1960s and 1970s, there was a notable limitation of women's presence in the national theatrical field, not only in terms of playwrights and directors, but also within theatrical management, critical reception, and theatrical juries. Undoubtedly the convulsed political-social context hindered the emergence and the development of a theatre proper feminine until the advent of democracy, when they start to treat social facts considering the generic differences that go through them. Finally, we note that, directly addressing gender issues or mobilized by the urgencies of a society in crisis, with the intention of outshooting possible responses or simply raising questions, the authors we refer to seek to move away from stereotypes and archetypal models, to challenge narratives, to break the silent mandates imposed by dictatorships or patriarchal society.

**Key words:** female dramaturgy; theatre; patriarchy; stereotypes; dictatorship, democracy

## **1. Introducción**

Podríamos preguntarnos en qué medida la escritura dramática producida por mujeres en Argentina configura un discurso femenino autónomo, un modo de enunciación elaborado desde el género, que revisa y cuestiona la discursividad hegemónica y promueve un desplazamiento de las tradicionales categorías de poder y de jerarquización.

Si tomamos, como punto de partida de nuestro análisis, las décadas del sesenta y del setenta, un período de intenso dinamismo social, político, cultural y artístico observaremos una notable limitación de la presencia de la mujer en el campo teatral nacional. Una de las reflexiones que, en este



sentido, podríamos esbozar aquí es que el convulsionado contexto sociopolítico, azotado por tres golpes de Estado -en 1962, en 1966 y en 1976 – obstaculizó el surgimiento y el desarrollo de un teatro propiamente femenino<sup>1</sup> hasta la postdictadura. En efecto, esa situación fue revirtiéndose progresivamente a partir del advenimiento de la democracia, en 1983, momento en que la praxis teatral comienza a abordar los hechos sociales teniendo en cuenta las diferencias genéricas que los atraviesan. Y ello no solo por cuanto la reconquistada libertad favorecía la expresión de las distintas subjetividades, sino también por la emergencia de nuevos intereses y nuevas voces que sumarían sus propios reclamos a la demanda generalizada de memoria y justicia social.

Más allá del terrible paréntesis que impuso el último régimen dictatorial que, entre 1976 y 1983, sumió al país en un clima inédito de violencia política, en el que toda expresión cultural fue brutalmente acallada, puede pensarse que la escasa presencia de la mujer en los círculos teatrales argentinos -no solo en lo que atañe a dramaturgas y directoras sino además en la gestión cultural, los jurados teatrales y la crítica- no se debe única ni necesariamente a su identidad sexual, sino a su distanciamiento de los centros de poder y de las decisiones políticas. (Flores, 2002: 43).

Pretendemos, en este artículo, aludir a voces femeninas paradigmáticas que, desde la escritura dramática, contribuyeron a la representación y la autorrepresentación de la mujer como un sujeto plural, habitado por una complejidad de voces y de inscripciones personales, sociales, genéricas, culturales<sup>2</sup>.

Las autoras a las que aludimos proponen una relectura de la realidad social y de las experiencias cotidianas, al tiempo que propician un debate sobre cuestiones de género desde una mirada que rechaza los comportamientos y los roles sexistas estereotipados, que desafía los mandatos sociales y los discursos hegemónicos. Conforman, en ese sentido, una “subjetividad femenina autónoma, una escritura que da espacio al sujeto mujer, que revela contradicciones y saca a la superficie aquello de lo que no se habla o de lo que no se ‘debe’ hablar”, al tiempo que expresan su demanda de ser reconocidas como creadoras de cultura (Tarantuviez, 2011: 164).

## **2. Innovación cultural y modernización**

En los años sesenta, época de revisión de valores culturales y marcas identitarias, en que se experimentan innovaciones en todos los

---

<sup>1</sup> Por “teatro femenino” nos referimos aquí al teatro escrito por mujeres, preocupado por temáticas, situaciones y experiencias vinculadas con la mujer, que explora y cuestiona los estereotipos culturales relacionados con diferencias genéricas, las imágenes y los roles de la mujer construidos por la sociedad patriarcal. Y lo hace desde una discursividad propia, basada en estrategias enunciativas producidas desde el género.

<sup>2</sup> Rechazando el carácter ahistórico y atemporal del término “mujer” y la definición normativa de feminidad, Joan W. Scott (2013: 302) señala que “El género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una noción de igualdad política y social” que tenga en cuenta “la experiencia personal y subjetiva, las actividades públicas y políticas”.

órdenes, “desde las formas de sociabilidad, la vida cotidiana, la moral, las costumbres, instituciones, formas artísticas, prácticas políticas, imágenes y medios de expresión y comunicación hasta el sentido de la vida y las relaciones de poder” (Cella, 1999: 7), las resistencias al orden establecido se canalizaron de manera privilegiada en las expresiones artísticas.

En la primera parte de la década, y en consonancia con el desarrollo industrial y económico incentivado por la afluencia de capitales internacionales, los proyectos sociales y culturales emergentes daban cuenta de un afán modernizador, internacionalista y político (Giunta, 2001: 29). Las intromisiones del poder en el campo cultural durante la dictadura de Juan Carlos Onganía y la influencia de los acontecimientos internacionales -como el mayo francés del 68 y la guerra de Vietnam- dieron lugar a una actividad artística cada vez más involucrada con la realidad social de su tiempo.

Además del surgimiento de dramaturgas y dramaturgos noveles<sup>3</sup>, la apropiación y resignificación de modelos procedentes de otras culturas intensificaron el dinamismo del campo teatral: los textos filosóficos y literarios de Jean Paul Sartre, la textualidad de Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugène Ionesco, Samuel Beckett y Harold Pinter, el teatro de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski.

El Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, supuso una ruptura con la tradición artística e implicó la creación de nuevos modelos teatrales asociados con formas de producción, comunicación y consumo no exploradas hasta el momento. Las corrientes innovadoras se manifestaron en tres tendencias fundamentales: el *happening*, la creación colectiva y el absurdismo. (Pellettieri, 1997: 157).

El estreno de *El desatino* (1965), de Griselda Gambaro -una autora fundamental del teatro nacional, de extensa y sostenida trayectoria- marcó el momento de apogeo del Di Tella. Si bien su legitimación se dio primero en el ámbito de la narrativa, en lo que atañe a la dramaturgia llegó de la mano de los premios otorgados por la revista *Teatro XX*, que funcionaban como una instancia de promoción cultural de nuevas figuras. La pieza cosechó importantes distinciones: a Lilian Riera por su interpretación del personaje de la Madre y a Jorge Petraglia por su dirección de la puesta en escena. Pero lo que indudablemente generó un intenso debate fue la decisión de considerar a *El desatino* como mejor obra nacional estrenada.

En el número 19 de la publicación, en marzo de 1966, se anuncia a los ganadores y se dan a conocer las cartas en las que Pedro Espinosa y Edmundo Eichelbaum -colaboradores de la revista y miembros del jurado- especificaban las causas de su renuncia a la redacción. En la primera de ellas, Espinoza sentencia:

Premiar como la mejor obra a ‘El desatino’, de Griselda Gambaro, es inclinarse hacia la abstracción, hacia el

---

<sup>3</sup> Entre quienes se encontraban Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana, Ricardo Halac, Alberto Adelach, Ricardo Talesnik, Julio Mauricio, Oscar Viale, Sergio de Cecco, Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo y, hacia el final de la década, Beatriz Mosquera y Diana Raznovich.

escamoteo de la realidad, hacia lo irracional que, hoy, en nuestro medio, en nuestra particular situación histórica, es optar por lo reaccionario (*Teatro XX*, 3/3/1966).

Por otro lado, en la revista *Talía* se publicaba un artículo firmado por Eichelbaum, *Hacia una vanguardia*, que expresaba un contundente reclamo estético:

En Buenos Aires, hasta ahora, las expresiones consideradas como vanguardistas constituyen la asimilación más o menos clara de estructuras constructivas constantes en cada uno de los maestros del teatro del absurdo europeo. Esa era la debilidad de 'El desatino', de Griselda Gambaro, pieza en la cual también se percibía demasiado fácilmente el mecanismo constructivo y, por lo mismo, el absurdo resultaba siempre una invitación a tomarlo como una anormalidad, una reclamación constante del regreso de la lógica. Y en este sentido, no implicaba una auténtica inmersión en el universo del absurdo (*Talía*, 17/4/1966).

Otros comentarios críticos de medios periodísticos o especializados aludían a una polémica generada entre realistas y neovanguardistas, basada en concepciones opuestas acerca de lo que debía ser un "teatro nacional". Habría que preguntarse, sin embargo, si esta controversia no encubría al mismo tiempo una cierta desvalorización y marginación de la escritura dramática femenina en un campo teatral en el que, como decíamos, las dramaturgas estaban lejos de ocupar un lugar central.

Con el tiempo la crítica legitimó definitivamente la textualidad gambariana. Baste como ejemplo el siguiente comentario, publicado en *Clarín* el 24 de octubre de 1968, que aparece como paradigma de este reconocimiento. Luego de analizar los procedimientos compositivos a los que apelaba la autora -la construcción de "mundos extraños" y de una visión "deformante, cruel y grotesca", la "presentación vaga de personajes y episodios", el final abierto- el cronista arriba a la conclusión de que Gambaro "puede ser considerada una de las escritoras cuya seguridad y destreza la colocan en el primer nivel de los auténticos creadores argentinos contemporáneos" (1968: 18).

*Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1967), que constituyen la fase absurdista de su producción, se centran en la representación de la violencia -en clara referencia a la situación social- a través de los efectos que imprime en la vida de los personajes. Las relaciones entre víctima y victimario se mantienen estables, lo cual no solo anticipa el desenlace fatal sino que perpetúa el *statu quo*. Es este último quien encarna el discurso del poder y lleva adelante la acción, mientras que la víctima se convierte en un ser pasivo que no comprende lo trágico de su situación y contribuye a reproducir el sistema opresivo. Las tesis de las piezas versan justamente sobre el peligro que supone la aceptación del sometimiento, que conduce indefectiblemente a la autodestrucción. Y en este mismo sentido se interpela también a las lectoras y los lectores, acusados de permanecer indiferentes ante el avasallamiento y agresión.

### 3. De la oscuridad a la memoria y el reconocimiento

En los primeros años de la década del setenta, algunas dramaturgas ponían de relieve en sus obras valiosas lecturas políticas y críticas sociales, como puede advertirse en *Soldados y soldaditos* (1972) de Aída Bortnik, *¿Qué clase de lucha es la lucha de clases?* (1974) de Beatriz Mosquera, *El guardagente* (1970) de Diana Raznovich, *Nada que ver* (1970), *Dar la vuelta* (1972) e *Información para extranjeros* (1973) de Griselda Gambaro.

Posteriormente el golpe de Estado de 1976, que inaugura el período más sombrío de la historia argentina, diluye inmediatamente toda forma de idealismo y de referencialidad política. Así, en las producciones literarias, y entre ellas las dramáticas, comienza a apreciarse un lenguaje más críptico que da lugar a la alusión indirecta, a la metáfora, a los no-dichos y a los sobrentendidos. La situación sociopolítica opera entonces

como un telón de fondo, en la medida en que se constituyó en una suerte de referente innombrable, pero que podía ser reconstituido mediante un pacto de recepción. Metáfora, metonimia, alegoría, simbolización, son algunas de las figuras de la retórica que operaban en la construcción de estas textualidades (López, 2001: 164).

El silenciamiento de la cultura y la urgencia de un reclamo político son justamente los factores que explican, en gran parte, la limitada existencia de una escritura dramática preocupada por temáticas, situaciones y experiencias vinculadas con la mujer.

En 1977 Susana Torres Molina, escritora y directora, presenta su primera obra teatral, *Extraño juguete*, estrenada también en Madrid, Nueva York y Washington. La pieza apela al recurso del teatro en el teatro -que se devela como tal hacia el final de la trama- para indagar en la vida cotidiana de dos hermanas, en sus miedos, sus frustraciones y sus sueños. Se trata de mujeres de clase media, solteras, que inventan ficciones para sobrellevar el tedio cotidiano, para lo cual contratan a un actor que representa el personaje de un vendedor que las visita. En este juego improvisado se suceden momentos de humor, de agresividad, de erotismo y seducción, en los que se revelan los lugares comunes, los comportamientos y los códigos socialmente atribuidos al hombre y a la mujer, pero también las estrategias de poder y la violencia que subyacen en ellos. La eficacia de su crítica radica precisamente en la ridiculización de la imagen de la mujer configurada por el discurso patriarcal y, por lo tanto, en la evidenciación del género como construcción cultural e histórica<sup>4</sup>:

Perla: Los hombres tienen esa ventaja.

---

<sup>4</sup> Como afirma Marta Lamas (2013: 11-12), la concepción del género debe comprenderse y desentrañarse en su particular contexto sociocultural, por cuanto es el resultado de normas culturales sobre el comportamiento de hombre y mujeres, mediadas por una compleja interacción de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas. Es, por lo tanto, “la simbolización cultural, y no la biología, la que establece las prescripciones relativas a lo que es “propio” de cada sexo”.

Maggi: ¿Qué ventaja?

Perla: La de moverse con tanta libertad sin que nadie piense mal.

Maggi: Mire, señorita, ustedes las mujeres siempre dicen lo mismo, pero yo, qué quiere que le diga, cuando a la noche tengo que meterme en cualquier hotelucho y tengo que comer solo, comida recalentada, y gasto tres pares de zapatos por mes, caminando los días de lluvia, qué quiere que le diga. (SE PONE AGRESIVO). Y ustedes acá, escuchando música, tejiendo, preparando alguna rica comidita, en este palacete...Mire, la verdad, qué quiere que le diga, yo con la libertad de los hombres, ¿sabe qué hago? (GESTO GUARANGO) (2018).

La recuperación de la democracia en Argentina, a principios de la década del ochenta, promovió un clima de entusiasmo y optimismo, de ruptura e innovación cultural. El fin de la censura, el regreso de artistas e intelectuales exiliados y la apertura al mundo eran signos de una nueva época en la que el cruce entre arte y política adquiría una importancia fundamental. Las expresiones artísticas asumían un compromiso social y político: el de convertirse en instrumentos de reflexión y debate que permitieran difundir los horrores sufridos por artistas y escritores, tanto como por la sociedad entera, en vistas a comenzar a elaborar el dolor colectivo.

La transición democrática significó además la presencia de discursos alternativos o marginales, de voces que denunciaban la discriminación, los abusos de poder y distintas formas de violencia cultural, simbólica o encubierta. Comenzó a desarrollarse asimismo una dramaturgia más sensibilizada por las problemáticas sociales que conllevan las desigualdades genéricas. La formulación de un discurso propio, basado en estrategias enunciativas producidas desde el género, se plasmó especialmente en las obras de Susana Torres Molina, Hebe Serebrisky, Cristina Escofet, Roma Mahieu y Diana Raznovich.

En los últimos años de la dictadura la conformación de Teatro Abierto, espacio artístico y político que formulaba un discurso contestatario al autoritarismo, implicó un gesto de protesta y rebeldía en el seno de una cultura intimidada y amordazada.

Cristina Escofet, una de las principales impulsoras de la corriente feminista en el teatro argentino, participó en dos ocasiones de este ciclo: en la edición de 1982, con *Apuntes sobre la forma* -texto de creación colectiva- y en 1985, con *Té de tías*. En esta última, pieza no realista en un acto, se revisan los mandatos familiares y los valores patriarcales naturalizados. Su concepción de la familia como metáfora de la sociedad la señala como un ámbito en el que se refuerzan y se perpetúan los arquetipos y los roles sexistas heredados. Expresa Escofet a propósito de esto que “La exacerbación y el permiso de arquetipizarse no hace sino sacar a la luz aspectos de nuestro imaginario colectivo e individual: las sombras, los aspectos innombrados o desechados” (2000: 154). Por otro lado, la autora se encarga de precisar que, en tanto la subjetividad y la memoria

constituyen procesos delineados históricamente, no se trata de una memoria “centralizada y monolítica, convalidada por el sello de ‘objetivamente verdadero’ de la cultura central, racional y logocéntrica” (2015: 27). La deconstrucción de los roles de género y, por extensión, la revisión de los rasgos identitarios continúa en *Solas en la madriguera* (1988) y, cerrando la década, en *Nunca usarás medias de seda* (1990), que se proponen además como alegorías de la realidad social.

En este período, la producción de Aída Bortnik mantuvo una estrecha vinculación con el contexto sociopolítico, como puede advertirse en *Domesticados y Papá querido* -que integró el ciclo Teatro Abierto 81-, y en *Primaveras*, de 1983. Los protagonistas de *Papá querido* son cuatro hermanos - Electra, Carlos, Clara y José- que se reúnen en la casa de su padre, quien se ha suicidado recientemente<sup>5</sup>. El encuentro resulta una ocasión propicia para recapacitar acerca del rol de su padre en sus vidas y de la función socialmente adjudicada a la figura paterna. Del mismo modo, contrastando las concepciones culturales y los mandatos sociales con los propios ideales, asumirán que han faltado a las promesas realizadas y a los objetivos que se habían propuesto. Más allá de su incapacidad de entenderse y de reconocerse afectivamente, las palabras que, hacia el final, recitan a su padre, arrojan un manto de luz y esperanza acerca de su futuro: “[...] de vos he aprendido que cada uno es responsable por toda la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor en el mundo”.

El compromiso social de Bortnik se puso en evidencia también en sus guiones cinematográficos. En *La historia oficial* (1985), sin duda su película más célebre, la protagonista, una madre de clase media alta, debe enfrentarse a los dilemas políticos y morales acarreados por la dictadura cuando intenta descubrir si su hija adoptiva es hija de un prisionero político asesinado<sup>6</sup>.

En cuanto a Gambaro, los estudios sobre la producción en este período coinciden en enfatizar el propósito de la autora de concientizar a lectores y público acerca de la situación sociohistórica, desde la impronta de un realismo crítico en el que no quedan rastros del absurdo inicial. Su concepción del teatro como un encuentro colectivo, cuyo sentido es producir una lectura transformadora de la realidad, se plasma en *La malasangre* (1981), *Decir sí* (presentada en Teatro Abierto 81), *Del sol naciente* (1983) y *Antígona furiosa* (1986). A través de personajes femeninos que manifiestan su rebelión y exponen decididamente sus experiencias y sus memorias, estas piezas reflejan claramente el desasosiego de una sociedad derrumbada y confundida, lanzada a la ardua tarea de reconocerse y redescubrirse. Gambaro traslada la indecible

---

<sup>5</sup> Miguel Ángel Giella (1999) percibe, en la figura del padre muerto, una alusión a la patria sometida y devastada.

<sup>6</sup> Luego de adaptar al cine, junto con el director Sergio Renán, la novela *La Tregua* de Mario Benedetti y de desempeñarse como periodista en *Humor*, un periódico sumamente crítico con la dictadura, Bortnik se exilia en España en 1975. Cuando regresa a la Argentina, en 1981, escribe los guiones cinematográficos de *Tango feroz*, *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso*. Bortnik fue la primera escritora latinoamericana en ser miembro permanente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood

crueledad de los últimos años de la dictadura a espacios cotidianos y familiares, dando cuenta del desborde de toda lógica, de toda explicación tendiente a desentrañar el horror (Heredia- Díaz, 2004: 8). Progresivamente, y mientras el país transita un proceso de reconstrucción, sus personajes optan por abandonar el autoengaño, para lo cual se despojan de sus máscaras sociales e institucionales, incitando también al espectador a una toma de posición, a asumir la responsabilidad de saber, de enfrentarse con lo que había permanecido oculto.

Por su parte, Susana Torres Molina retoma la indagación que había planteado en *Extraño juguete* sobre las pautas culturales que signan la vida de la mujer como ser social. Una de las constantes en su poética es, justamente, la revisión de los modelos de comportamiento genérico a la luz de nuevos paradigmas culturales que los resignifican. Así, un texto dramático como *Ya otra cosa mariposa* (1981) examina, desde una mirada femenina -en tanto el texto exige que los personajes masculinos sean representados por mujeres- algunos estereotipos de la masculinidad a partir de tópicos como “la prima”, “metejón”, “bulín”, “despedida de soltero”.

Luego vendrán *Sobre un mar de miedos* (1984), *Espiral de fuego* (1985) y *Amantísima* (1988). Esta última se adentra en la relación madre-hija para deconstruir los preceptos establecidos -como la idea del “instinto materno” y del amor “natural” e incondicional- dejando entrever la posibilidad de construir y reconfigurar los vínculos afectivos desde las propias experiencias e historias de vida. Y lo hace, en este caso, por medio del teatro de imagen<sup>7</sup> inspirado en la danza Butoh y en los trabajos de la agrupación La Organización Negra.

Continuando con esta limitación de los diálogos en favor de la imagen, a comienzos de la década siguiente la dramaturga da a conocer *Unio Mystica*, en la que nuevamente se adentra en la exploración del universo femenino. La relación de sus protagonistas -la esposa, la amante y la prostituta- con un mismo hombre que padece sida le permite reflexionar sobre la enfermedad desde un lenguaje poético, encarnado en esos tres arquetipos de mujer. El desdoblamiento de la mujer -recurso que aparece también en otros textos de Torres Molina- permite pensar a los personajes como distintas dimensiones de un solo ser, complejo y singular. Por otro lado, en tanto son las mujeres quienes hacen uso de la palabra, el hombre se hace presente únicamente a través de la voz femenina, de su relato. Desde este punto de vista la obra desafía la idea de un discurso de poder que impone los códigos de comunicación, y de un individuo pasivo que no alcanza a comprender la causa de su desventura. Lejos de ello, la mujer se resiste a asumir la norma reguladora de un cuerpo dócil y obediente, y emprende la búsqueda de su propia identidad. Así, tomando conciencia de su situación, la esposa se pregunta, en el cuadro II, por qué ha de sacrificarse en la fatalidad por quien no la ha elegido para compartir el placer. Pero esos interrogantes no se dirigen exclusivamente al hombre en cuestión, sino que interpelan al mismo tiempo a toda una sociedad que

---

<sup>7</sup> Uno de los recursos privilegiados de esta modalidad teatral es la creación de imágenes poéticas, de una gran capacidad simbólica, con las que se suple o se limita el uso conceptual de la palabra.

propicia y naturaliza la dominación y el sometimiento en las relaciones interpersonales.

Al regreso de su exilio, Diana Raznovich presentó *Desconcierto* (1981) en el primer ciclo de Teatro Abierto. Se trata del monólogo que una concertista de piano dirige a su público, en el que expone una angustiante metáfora de la situación sociopolítica que es, al mismo tiempo, una síntesis de su propia vida. Agobiada por la censura pública y por el maltrato profesional y personal, inseparable de su condición de mujer, la pianista se pregunta si finalmente podrá volver a tocar *La Patética* de Beethoven después de “siglos de vida no vivida”, al tiempo que incita al espectador a salir de su pasividad y su silencio cómplice:

Ahora ustedes deberían dejar que una corriente de aguas estremecedoras les cavara en el pecho oquedades secretas, que algo distraídamente, un bemol o tal vez este frío, los levantara del confín de ese estar alojados allí en las butacas y los arrastrara hacia ese fa sostenido que resplandece como una piedra preciosa invocando lo mejor de nosotros [...]. Mi contrato termina pronto. Y yo voy a volver a tocar. Yo tengo que volver a ser Irene Della Porta ¿Vendrán? ¿Vendrán conmigo o me dejarán sola tocando La Patética de Beethoven en una enorme sala vacía? (Se emociona). Esto tiene que terminar (1992: 317).

Pero lo que en realidad pretende el empresario que la contrata es que narre su vida, que exhiba su cuerpo, que convierta su arte en un espectáculo superficial. Las palabras de la protagonista ponen en primer plano el papel normativo de la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer, la apropiación de su deseo y de su voluntad.

*Jardín de otoño* (1983), una de sus piezas más reconocidas, gira en torno a dos mujeres que buscan encubrir su soledad por medio de su enamoramiento platónico de un galán de televisión. Enceguecidas por esa pasión, secuestran al actor para que represente, en la casa que comparten, la telenovela romántica. Pero cuando Marcelo se ve encerrado y acosado por las protagonistas se convierte en un muchacho temeroso, atormentado, incapaz de satisfacer las demandas amorosas de las mujeres. Ante la necesidad de aceptar que su objeto de deseo dista de ser como lo imaginaban, Rosalía y Griselda deciden echarlo de su casa y seguir admirándolo en la pantalla de televisión.

A partir de esta excusa argumental, la autora explora, por medio de la parodia, los lugares comunes que instaura la cultura acerca de las actitudes y los roles que se suponen propios de la masculinidad y la femineidad, plasmados aquí en dos universos ficcionales: la telenovela y la vida “real” de las protagonistas:

GRISELDA: [...] Qué bien besa, si vieras. ¡Con ese overol! Todo manchado de grasa y esas manos enormes todas mugrientas. Le agarró la cara y ella temblaba. Viste como es ella, tan frágil, parece que se fuera a deshacer



ROSALÍA: ¡Qué se va deshacer esa! Tiene cuerda para rato.

GRISELDA: Y él hablaba en su idioma.

ROSALÍA: ¿Qué idioma?

GRISELDA: Ese idioma medio bruto que a mí me encanta, le hablaba y la miraba, y ella se iba aflojando, hasta que la tuvo bien cerca y le decía “Estoy chiflado por vos. Este es un metejón de novela” (2001: 12).

A propósito de esta pieza, Nora Glikman (1994: 93-94) sostiene que Raznovich

desenmascara una serie de comportamientos de un mundo que genera frustraciones afectivas, dado que supedita lo espiritual a lo material. Este síntoma de incomunicación y aislamiento social genera fantasías mágicas en relación a los objetos de consumo: la publicidad y los medios masivos distorsionan el deseo de los individuos, creando una mitología en torno a los objetos codiciados, que supuestamente “cambiarían la vida” de un modo radical. En esta producción de mentiras compensatorias están sin duda los hombres y mujeres que los medios consagran como “modelos” de belleza, o de potencia sexual, modelos que, en fin, adornados con los atributos que ostentan, provocan el deseo de apropiarse de ellos. Raznovich parece cada vez más interesada en indagar la compleja trama de situaciones-trampa que recaen sobre las mujeres, situaciones que les son presentadas como destinos de vida.

#### **4. Diversidad y resistencia**

Frente a las despiadadas políticas neoliberales de los años noventa, que derivaron en la crisis económica, social e institucional más profunda de la postdictadura, el teatro se asumió como un escenario de debate y resistencia. El juego dramático tornaba perceptibles los conflictos más acuciantes de nuestra realidad y, entre ellos, todas las formas de marginación social y de violencia contra la mujer. En este sentido, en la *Introducción* a la edición de sus textos teatrales más recientes, Cristina Escofet alude al género

como lugar de la diferencia, como posicionamiento que denuncia desigualdades, asimetrías que comprenden inequidades ontológicas, étnicas, raciales, políticas, religiosas, de clase, sexuales y todo tipo de sujeción de los cuerpos en nuevas y perversas formas de esclavitud (2015: 19).

En un campo teatral caracterizado por la coexistencia de múltiples voces y poéticas, la dramaturga da a conocer *Señoritas en concierto* (1993), *Las que aman hasta morir* (1995) y *Ritos del corazón* (1997). En ellas se deja entrever una crítica mordaz a los comportamientos genéricos, a los roles sociales y culturales impuestos y naturalizados, desde las variables que imprimen los nuevos contextos históricos.

En la primera de las piezas que mencionamos, un grupo de amigas reproduce una serie de estereotipos sobre la mujer (la hija de Eva, la fuente de la vida, el objeto de deseo y perdición del hombre, la amante y la frígida, la quejosa y la culpable) ridiculizándolos y exponiéndolos en su condición de modelos culturales, dejando al lector/a o al espectador/a la posibilidad de percibir su arbitrariedad, de interpretarlos, de aceptarlos o rechazarlos. Lo que se deja planteado, entonces, es el interrogante de

hasta qué punto lo arquetípico está presente en el continuum del pensamiento propio o en la red de instituciones que nos ofrece el marco social albergándose de modo ‘inconsciente’ en nuestra psique devenida ‘palabra (De León, 2018: 39).

En una búsqueda similar, la obra de Torres Molina en estos años se volcará decididamente a revisar, con un afán crítico, los mandatos sociales y las obligaciones que la sociedad patriarcal ha depositado sobre la mujer. Así, en la mencionada *Unio Mystica*, en *Canto de sirena* (1995) y en *Paraísos perdidos* (1997) se ponen en escena voces y “cuerpos múltiples” (Citro, 2010), que comportan una dimensión simbólica e identitaria. Cuerpos femeninos que emergen como reacción a toda una tradición erigida sobre el desprecio de lo corporal. Una corriente originada en la dualidad platónica de lo inteligible y lo sensible, en la distinción cartesiana entre razón y materia, reforzada luego por el pensamiento racionalista:

[...] más que ‘olvidados’ los cuerpos son ‘confinados’ al lugar de un objeto peligroso pero a la vez potencialmente útil, al cual la racionalidad de los individuos y las instituciones sociales deberán encauzar: en tanto *f fuente de emoción, goce y pasión* que el individuo debe aprender a *autodominar* para alcanzar un estado *espiritual o moralmente superior*; como *obstáculo o interferencia* que es necesario *controlar y apartar* para alcanzar el *verdadero saber*, o como *medio técnico* que es necesario *disciplinar* para su *eficaz funcionamiento* en las instituciones sociales (2010: 23).

Pero, como advierte Silvia Citro, son especialmente los cuerpos femeninos aquellos que, según se creía, más necesitaban ser “encauzados” por esa racionalidad concebida, preponderantemente bajo un signo masculino.

Reivindicando el lugar de la mujer en la sociedad y de otros grupos aun desvalorizados socialmente, Raznovich aborda en esta fase temáticas vinculadas con la homosexualidad (*De atrás para adelante*, 1993), con los

principios reguladores que dictan cómo deben ser los vínculos afectivos y familiares (*Casa Matriz*, 1993) o con cuestiones de género y sexualidad (*De la cintura para abajo*, 1999).

A través del recurso del teatro en el teatro, del humor y la parodia, *Casa Matriz* se adentra en los vericuetos de la relación materno-filial. Bárbara cumple treinta años y, como un regalo para sí misma, decide contratar a una "madre sustituta" por un día. Y lo hace en una agencia muy particular, Casa Matriz, donde puede seleccionar los modelos de madre que desee experimentar. Su compromiso como cliente consiste en adaptarse, en jugar el rol de la hija del modo más adecuado a esos padrones establecidos.

Por otro lado, si nos detenemos en los textos que Gambaro escribe a partir de la década del noventa -*Penas sin importancia* (1990), *Falta de Modestia* (1997), *De profesión maternal* (1997), *Mi querida* (2001), *Pedir demasiado* (2001) y *Lo que va dictando el sueño* (2002), observaremos que los conflictos de los personajes femeninos resultan representativos del derrotero que transita la sociedad argentina. Así, si anteriormente el eje del poder atravesaba su obra, en esta etapa se concentra en las relaciones interpersonales y en los dilemas de conciencia revirtiendo los términos: los conflictos de poder emergen como un trasfondo sobre el que se recortan problemáticas subjetivas y particulares. Resulta significativo entonces que su producción en esta etapa se inicie justamente con *Penas sin importancia*, que reflexiona acerca del camino que debe recorrer una mujer hacia el sinceramiento en su vínculo matrimonial.

Del mismo modo, si en etapas precedentes el adversario resultaba claramente identificable, situado siempre en el espacio del opresor, se torna luego ambiguo. Y ello por cuanto los "monstruos" ya no son exógenos sino que se asocian con los propios miedos y frustraciones. En *Falta de modestia* por ejemplo, el delineado del enemigo aparece de la mano de una mujer que se asume como artífice de su propio fracaso, que reconoce su responsabilidad en su tragedia particular.

Sin duda el extenso monólogo femenino de *Mi querida* condensa la mutación que, en el universo gambariano, ha ido adoptando la configuración del opresor. Una vez más, éste se circunscribe al mundo interior de la protagonista quien, imposibilitada de asumir su valor como persona, termina animalizándose, como se sugiere en uno de sus parlamentos: "...mientras se me caían las lágrimas de los ojos cerrados, oí mi voz ronroneando como mi gata Briska, a la que ya no echaba...Mour, mour, mour...mour..." (2002: 38). Así, la autora da cuenta de un modo despiadado de los riesgos implícitos en ese renunciamiento.

*De profesión maternal* recorre también el camino que va desde la esterilidad de ciertos sueños a la aceptación de la realidad, aun cuando resulte más cruel de lo que pudo imaginarse. Portadora de una tesis que pone en cuestión los supuestos universales que condicionan las relaciones sociales e interpersonales, la pieza escenifica el proceso que deben encarar Matilde y su hija Leticia hacia el mutuo reconocimiento. La acción avanza a partir del recurso del encuentro personal, que si bien fracasa en un comienzo, se concreta cuando las protagonistas logran sustraerse de

las fantasías que abrigaban una con respecto a la otra e intentan un acercamiento franco y directo.

Otro aspecto que se desprende de esta fase creativa de Gambaro es el develamiento de la palabra: una palabra que nombra y, por lo tanto, asume la realidad. Nuevamente el paralelo con la necesidad colectiva de llamar a las cosas por su nombre resulta evidente. La posibilidad de futuro sólo logra definirse a partir de la facultad de los personajes de enfrentarse con la verdad, hasta el punto en que aquellos que se encuentran incapacitados de advertir sus tragedias personales -Olga en *Mi querida* y Mario en *Pedir demasiado*, culminan en la autoaniquilación (Heredia- Díaz, 2004: 12).

Los personajes deben iniciar un camino introspectivo, un proceso de autocrítica y concientización que los conducirá a la verdad y que al mismo tiempo nos interroga -como lectores y espectadores- acerca del papel que desempeñamos como sujetos y, por extensión, como sociedad. A propósito de esto, dirá la protagonista en *Falta de modestia* (2002: 9):

Yo recibí la vida como una camisa demasiado estrecha para mis deseos. Y ahora, que estoy aquí, me pregunto cómo no me di cuenta de que ésa era la vida. No mi sueño de una cuna con lazos y moños, sábanas finas, sino esa cuna sobre la que debió inclinarse mi madre. Debí hacerlo muchas veces, pero nunca la vi porque sentía vergüenza de su rostro ancho, sus manos toscas. No supe tragarme las lágrimas de desilusión para mirarla. A partir de ahí, lo perdí todo, me quedé ciega para la vida, ajena. ¿Piensa que es tarde? La casa, a fuer de verla fea, es fea. Los hijos, a fuer de verlos tontos, lo son. ¿Es tarde? Empecé a cambiar. ¿Es tarde? [...] Ahora, cuando salga, trataré de ver el día como es. ¿Por qué pretendí tanto?

El reconocimiento de las propias limitaciones, la renuncia a los sueños estériles y la recuperación de la palabra resultan así tópicos entrelazados, que refuerzan el espacio de expresión de los personajes femeninos y hallan su correspondencia en la revisión de las certezas sobre las que erigíamos nuestra identidad colectiva.

## **5. Consideraciones finales**

En tanto hecho comunitario que dialoga permanentemente con las condiciones sociohistóricas del momento de su producción, exhibición y recepción, el teatro articula los conflictos sociales y las variables del imaginario cultural.

Sin pretender agotar la cuestión, lo que excedería ampliamente el alcance de este artículo, y reconociendo la complejidad de un territorio poblado por una multiplicidad de voces y poéticas, de intereses estéticos e ideológicos, propusimos una aproximación a la escritura dramática producida por mujeres en Argentina entre la década del sesenta y del noventa, con la finalidad de indagar cómo se configura una mirada crítica desde el género. Nos permitimos afirmar, en este sentido, la existencia de

escrituras realizadas por mujeres que, desde recorridos disímiles, contienen “marcas, temas, signos mediante los que han sido construidas las mujeres”, que refieren a situaciones y experiencias protagonizadas por mujeres, consciente o inconscientemente tratadas en las obras (Pérez, 2018: 11).

Ya sea que aborden directamente temáticas de género, cuestiones vinculadas con las distintas formas de violencia -física, psicológica, simbólica, institucional- contra la mujer, o planteen un paralelismo entre el autoritarismo político y la sociedad patriarcal, las piezas que mencionamos construyen una discursividad propia desde la cual establecen diversas articulaciones entre la ficción y el contexto sociopolítico. Sus autoras buscan deconstruir los estereotipos culturales vinculados con diferencias genéricas, interpelar las narrativas, quebrar los preceptos de silencio impuestos por las dictaduras o por los mandatos sociales, dejando en evidencia los modos en que las experiencias personales y subjetivas cuestionan y redefinen las normas culturales.

## 6. Referencias bibliográficas

- BORTNIK, Aída. “Papá querido”. En *Teatro Abierto 1981. Vol. II. 21 estrenos argentinos*, Osvaldo Pellettieri (Comp.), 13-26. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- CABRERA, Eduardo. “Susana Torres Molina: la indagación del mundo femenino en su trabajo de dramaturgia y dirección teatral”. *Latin American Theater Review*, Fall (2002): 19-28. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/162638975>
- CELLA, Susana. “La irrupción de la crítica”. En *Historia Crítica de la literatura Argentina. Tomo X: La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik (Dir.), 7-16. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- CITRO, Silvia. “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo: Indicios para una genealogía (in)disciplinar”. En *Cuerpo Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. S. Citro (Coord.), 9-23. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- DE LEÓN, Pilar. *Metáfora y género*. Montevideo: Susana Aliano Casales Editora, 2018.
- EICHELBAUM, Samuel. “Hacia una vanguardia”. *Talía*, 17 de abril de 1966.
- ESCOFET, Cristina. *Teatro Completo*: Buenos Aires: Torres Agüero, 1994.
- ESCOFET, Cristina. *Arquetipos, modelos para desarmar, palabras desde el género*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2000.
- ESCOFET, Cristina. *Teatro. Memoria y subjetividad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2015.
- ESPINOSA, Pedro. “Carta”, *Teatro XX*, 3 de marzo de 1966: 7
- FLORES, Yolanda. *The Drama of Gender. Feminist Theater by Women of the Americas*. New York: Peter Lang Publishing, 2002.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 1. Real envido. La malasangre. Del sol naciente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 2. Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor: 1987.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 4. 1990 Las paredes. El desatino. Los siameses. El campo. Nada que ver*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.

- GAMBARO, Griselda. *Teatro 5. Efectos personales. Desafiar al destino. Morgan. Penas sin importancia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro. Falta de modestia. Mi querida. De profesión maternal. Pedir demasiado. Lo que va dictando el sueño*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- GIELLA, M. Ángel, 1999. *Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981*. Disponible en <http://archivoarte.uclm.es/textos/dramaturgia-y-sociedad-en-teatro-abierto-1981/>
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GLIKMAN, Nora. "Parodia y desmitificación del rol femenino en el teatro de Diana Raznovich". *Reseña de Teatro latinoamericano*. Vol 28, n° 1 (1994): 89-100. Disponible en: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1037>
- HEREDIA, Florencia y Silvina Díaz. *Ficha de cátedra. Griselda Gambaro: De la denuncia al reconocimiento*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- LAMAS, Marta, 2013. "Introducción". En *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, M. Lamas (Comp.), 9-20. México: Universidad nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ, Liliana. "El teatro emergente. Variantes: su inclusión en las poéticas preexistentes (1976-1998)". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Osvaldo Pellettieri (Ed.), 164-173. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- RAZNOVICH, Diana. "Desconcierto". En *Teatro Abierto 1981. Vol II: 21 estrenos argentinos*, Osvaldo Pellettieri (Comp.), 315-322. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- RAZNOVICH, Diana, Diana, *Jardín de otoño. Casa Matriz. De atrás para adelante*. Colección Teatro Americano Actual. Vol. 7. Madrid: Casa de América, 2001.
- SCOTT, Joan W., 2013. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, M. Lamas (Comp.), 265-302. México: Universidad nacional Autónoma de México.
- TARANTUVIEZ, Susana. "Imágenes del patriarcado en el teatro de Patricia Zangaro". *Revista de Literaturas Modernas*, n° 41 (2011): 155- 180. Disponible en <https://bdigital.uncu.edu.ar/5345>
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna, 1997
- PÉREZ, Claudia, 2018, "Prólogo". P. De León, *Metáfora y género*. Montevideo: Susana Aliano Casales: pp. 11-14.
- TORRES MOLINA, Susana. *Extraño juguete*. Disponible en [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/textos\\_autores\\_contemporaneos/torres\\_molina001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/textos_autores_contemporaneos/torres_molina001.htm). Pdf, 2018.
- TORRES MOLINA, Susana. *Y a otra cosa mariposa*. Buenos Aires: Ayllu, 1988.
- TORRES MOLINA, Susana. *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Colihue, 2010.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Gothic Noir Filmic Male Gaze: Gender Stereotyping in Margaret Atwood's "The Freeze-Dried Groom"

Una mirada masculina filmica del Gótico Negro: Estereotipos de género en Margaret Atwood's "The Freeze-Dried Groom"

**Manuela López Ramírez**

*Independent Scholar*

lopez.ramirez.manuela@gmail.com

Fecha de recepción: 27/04/2021 Fecha de evaluación: 01/06/2021

Fecha de aceptación: 02/11/2021

### Abstract

Stereotyping has been crucial in artistic representations, especially cinema, for the construction of gender paradigms. Males and females have been portrayed by means of simplified unrealistic clichés with the purpose of controlling and constraining them into patriarchal roles and conventions, promoting societal normative ideologies. In "The Freeze-Dried Groom," Margaret Atwood unveils gender stereotyping through a typically Gothic film noir male gaze in three of its stock characters: the *femme attrapée*, the "private eye" and the femme fatale. Hence, she discloses how, in a society where gender identities are changing, masculinity is in deep crisis, and men need to reassert their manhood. From a Gothic and feminist perspective, Atwood also depicts a *femme attrapée* and a femme fatale to reflect on female identity and gender dynamics. Gothic noir women are projections of male anxieties about female sexuality and female independence. Atwood exposes and questions the marriage-family institution, and the patriarchal society as a whole.

**Key words:** Gothic film noir; gender stereotyping; male patriarchal gaze; *femme attrapée*; private eye; femme fatale

### Resumen

Los estereotipos han sido cruciales en las representaciones artísticas, especialmente en el cine, para la construcción de paradigmas de género.

Los hombres y las mujeres han sido retratados mediante clichés simplificados y poco realistas con el propósito de controlarlos y constreñirlos a roles y convenciones patriarcales promoviendo ideologías sociales normativas. En “The Freeze-Dried Groom,” Margaret Atwood revela los estereotipos de género a través de una mirada masculina típica del cine negro gótico en tres de sus personajes: la mujer atrapada, el detective y la mujer fatal. Así, Atwood muestra cómo, en una sociedad donde las identidades de género están cambiando, la virilidad está en una profunda crisis, y los hombres necesitan reafirmar su masculinidad. Desde una perspectiva gótica y feminista, Atwood también describe a una mujer atrapada y a una mujer fatal para reflexionar sobre la identidad femenina y la dinámica de género. Las mujeres del cine negro gótico son proyecciones de la ansiedad masculina acerca de la sexualidad e independencia femeninas. Atwood denuncia y critica la institución matrimonio-familia y la sociedad patriarcal en su conjunto.

**Palabras clave:** cine negro gótico; estereotipos de género; mirada patriarcal; *mujer atrapada*; investigador privado; mujer fatal

## 1. Introduction

Margaret Atwood recreates a patriarchal male gaze in her tale “The Freeze-Dried Groom” in the Gothic story collection *Stone Mattress*, which revolves around the sexual and gender politics that prevails in the narrative. Through a Gothic noir lens and a feminist perspective, her tale uncovers how the patriarchal view lays bare the gender stereotyping of men and women. David Schneider postulates that “[s]tereotypes can be thought of as schemas—preexisting theories and frameworks that help us understand our raw experiences” (2004: 170). Some stereotypes can be deeply embedded into our culture and it might be difficult for us to change them in accordance with our experiences.

Atwood resorts to Gothic machinations to unveil dark aspects of our contemporary culture through a sort of Gothic noir. The crime genre, especially the film noir, has a Gothic ancestry, sharing conventions with the Gothic tradition (Cashell, 2007). Actually, “The Freeze-Dried Groom” is dominated by a male-oriented Gothic noir “filmic” gaze, which relies on patriarchal constructions of gender roles, creating specific male and female archetypes. This cinema genre has traditionally given life to men’s fantasies and obsessions. The Gothic noir gaze exposes a way of controlling women, thus making plain the subjacent male supremacy. As Laura Mulvey claims, the noir patriarchal gaze “takes as starting point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle” (1999: 833).

According to Mulvey, “the unconscious of patriarchal society has structured film form” (1999: 833), hence shaping our perception of the world and the construction of our own identities. Douglas Kellner writes: “Radio,



television, film and the other products of media culture provide materials out of which we forge our very identities, our sense of selfhood; our notion of what it means to be male or female” (2009: 5). Film noir and the Gothic romance have specially represented women, but also men, through sexist patriarchal stereotypes, among them one-dimensional extremely sexualized female character, the *femme fatale*: “‘Stone Mattress’ and ‘The Freeze-Dried Groom’ closely resemble noir tales, their female characters taking on the mien of *femme fatales*, albeit given an explicitly feminist spin” (“Shortcuts”).

“The Freeze-Dried Groom” starts out with Sam, the protagonist, on a bad day. His wife, Gwyneth, tells him their marriage is over. What we expect to be a simple story of a loveless marriage gets entangled, each turn making it into more of a Gothic noir narrative. Sam is a shady furniture dealer, whose partner, Ned, is an expert at faking antiques. He transforms new cheap furniture into older and more valuable one. Sam finds furniture in storage unit auctions as a front for smuggling drugs. He plays the role of an intermediary. On this day, he bids on five units and one of them contains the most unexpected surprise.

Atwood’s “sociological gothic,” Margot Northey’s term (1976: 62), blends social realism and gothic fantasy. Accordingly, the tale moves between the main plotline and “hypothetical text-worlds” (Gavins, 2007), in which Sam fantasizes with what will happen after his death. Thus, he transforms an ordinary world into a gothic noir one through the power of his imagination. As in the Gothic, known for blurring boundaries between fantasy and real life, these two parallel narratives collide and make the reader doubt about the reality of the events.

In “The Freeze-Dried Groom,” Atwood puts the spotlight on social patriarchal gender constructs from a Gothic noir male gaze perspective. She emphasizes conventional sexist renditions: the oppression and subordination of women and the leading but limiting roles of men. The Gothic undercurrent in this story is connected to the stereotypes of the *femme attrapée*, the “private eye” and the *femme fatale*, through which Atwood uncovers and contests gender roles, especially women’s, as well as the marriage-family institution and the patriarchal society on the whole.

## **2. The “Femme Attrapée”: The Dull Housewife**

Females have been categorized and stereotyped in patriarchal societies. Sarah Kühl (2016) asserts that the two conventional labels for women in Victorian times were the Angel in the House and the Fallen Woman, which are present in Western Christian cultures in examples such as the Virgin Mary and Eve:

The holy Virgin, pure and good, willing to sacrifice and to be made an instrument of God versus the temptress, herself seduced by the Devil, carnal in her sinfulness, who defies the rules laid down to her and thereby causes not just her own fall but the fall of man, the expulsion from Paradise (171).

The phrase “Angel in the House” comes from a very popular poem by Coventry Patmore, in which he depicts his angel-wife as a female model. Patmore expresses his ideas about the ideal woman and male-female relationships. The Angel in the House trope “represents the perfect housewife, the domestic goddess of the middle class that we nowadays strongly associate with the 19<sup>th</sup> century and that in some ways haunts us to this day” (Kühl, 2016: 171). As Andrew Spicer argues, the Angel in the House is “[t]he antithesis of the femme fatale [...] the figure of the innocent almost asexual homebuilder, the wife or sweetheart who sees her role as support and solace for the man” (2014: 1). This stereotype coincides, in some relevant aspects, with a classic film noir character type, the *femme attrapée* / ‘trapped woman’ (or domestic drudge), Jans Wager’s term (2005), which portrays the wife referring to her imprisonment in the patriarchal system.

In “The Freeze-Dried Groom,” Atwood’s Gothic noir is associated with the fears and anxieties regarding female experience and female cultural identities. The ‘trapped woman,’ as a housewife, does not resist patriarchy” (Wager, 1999: 15). She is linked to the family institution, an ideological cornerstone that materializes socially-sanctioned patriarchal principles and beliefs. Marriage, premised on the model of the male breadwinner and male-headed household, legitimizes reproduction and sexuality, and determines male and female roles. The artistic expression of the family in the Gothic noir endorses patriarchal social paradigms and gender conceptions.

In the very first scene, the family home is identified as the female domain, where woman must “tend to her household duties industriously” (Dunn, 1977: 17). Gwyneth is presented as a housewife, exemplifying the key traditional qualities of the Angel in the House/*femme attrapée*. Her domestic skills, such as her ability to make great coffee, are stressed. Besides, in the patriarchal system, married females, who face inequitable power relations, are subordinated to their husbands’ desires: “[T]he wife must obey the husband. This obedience or submission extends not only to the performance of duties required by the husband, but also to the abstinence from those activities which are displeasing to him” (Camden, 1975: 121). Thus, Gwyneth’s tough scrambled eggs at breakfast prove a point, “[s]he no longer wishes to please him [Sam]: quite the reverse” (136).<sup>1</sup>

In Atwood’s tale, Gwyneth, beautiful “in a cameo kind of way” (143), is contrasted with the fatal woman, a “hot babe.” Her present lack of sexual appeal is mentioned several times: “[H]er once-inviting breasts” (137), or their once “charged with sexual electricity” (138) bedroom. Gwyneth is defined by her personality traits rather than by her physical complexion. Housewives, as Gothic heroines, are construed as passive and submissive, endowed with Christian virtues, such as patience and self-abnegation, which can be likened to the Virgin Mary’s attributes and Christ’s self-sacrifice. Wives must submit patiently to their husbands’ wishes and accept

---

<sup>1</sup> Margaret Atwood (2014). *Stone Mattress*. London: Virago (all subsequent quotations from this edition will be identified by the page number included in parentheses in the text).

their flaws, offering “forgiveness and the promise of a stable world of loyalty, faithfulness and loving security” (Spicer, 2014: 91).

Gwyneth is depicted as a virginal Gothic redeemer who believes she can change her husband for the better: “Hauling him out of scrapes, dusting him off, polishing him so he shone like new—that kind of thing was once her cherished avocation. If anyone could fix him, she could” (142). Trying to change your spouse is deemed to be specially a female thing. Women, “natural nurturers,” are assumed to enjoy looking after others, a way to express their love and, at the same time, it allows them to exert the control that otherwise is denied to them. In the Gothic romance, the lady’s love has a great impact on the male hero. It can heal the wounds of the past and make him a virtuous man: “[The Angel in the House] remains passive, nurturing, and nonthreatening—a redeeming angel for a hero hopelessly tempted by the active, independent, and dangerous femme fatale” (Blaser & Blaser, 2008). Nevertheless, Gwyneth fails at redeeming Sam.

Sam and Gwyneth’s relationship seems to respond to the common pattern that therapists call a “parent-child marriage,” in which one partner, generally the female, takes on the household responsibilities, while the other partner, usually the male, plays the role of the child. Some females tend to see their husbands as in need of being taken care of because they are irresponsible, or helpless at home. This dynamics can go well in the first years of wedlock. Notwithstanding, the parent-child relationship can become toxic and lead to discontent and resentment in one or both spouses. Gwyneth has come to feel that Sam is worthless. When his car does not start, she thinks that this is just one more item on “the endlessly unfurling scroll of his fecklessness” (142).

Moreover, women may have unrealistic romantic expectations of men and may feel allured by Gothic villainous powerful males. According to Sam, before marrying him, Gwyneth wished for an “exciting man of action” (143), an overbearing and strong man, with whom she could escape from her dull life. She also wanted to be swift off her feet with sexual passion, “a sexual magician” (143), a seductive Gothic “vampire”:

They were Gwyneth’s image of him just after they started dating: the king of beasts, the forceful predator who’s fling her around a bit, do some toothwork on her. Hold her down, writhing with desire, one paw on her neck. (139)

Gwyneth finally backs out of her intention to break up with her husband, and tells him to return and talk it through. Married women might accept a settled relationship that does not work because they do not want to feel alone. In turn, men, like Sam, want a good wife that looks after them and with whom they can feel safe, as in contrast to the thrill of being by yourself or with a sensual femme fatale. In “The Freeze-Dried Groom,” Atwood depicts a Gothic heroine, Gwyneth, who undergoes female victimization and is complicit in her own predicament. Home (marriage and family) is portrayed as a site of fear, conflict and anxiety.

### 3. The “Private Eye”: The Seductive Swindler

The Byronic hero, a Romantic literary figure named after the English poet Lord Byron, is the precursor of the antihero, or the classic “bad boy,” as well as the noir “private eye.” John Milton’s Lucifer from *Paradise Lost* may have served as an inspiration for Byron. Scholars consider Byron’s Childe Harold, the semi-autobiographical protagonist of his epic poem “Childe Harold’s Pilgrimage,” the first literary Byronic hero. Byronic heroes still play an important role in modern literature, especially in Gothic novels, cinema and pop culture. These villains usually have several distinct traits: angry, rebellious, seductive, and vicious. They have been seen as desirable men in their mystery, strength and dominance, attributes associated with traditional masculinity.

The film noir is traditionally a male narrative, in spite of the conspicuous presence of the femme fatale. Indeed, noir films “reveal an obsession with male figures who are both internally divided and alienated from the culturally permissible (or ideal) parameters of masculine identity desire and achievement” (Krutnik, 2006: xiii). The central male character, the private eye, is a “tough guy” famed for his physical endurance and desire for beautiful women (Cohan, 1997: 42). “The Freeze-Dried Groom” is “almost a spoof of the detective novel” (Maciek, 2014), and Sam fits the private eye paradigm, particularly in his relationship with the predacious fatal woman.

Sam, as a private eye, is characterized by his physical attractiveness and powers of seduction. When Gwyneth first encounters him, she finds him almost irresistible. Despite their charm, classic noir sleuths are not often good partners or husbands. Sam has always been a lousy husband. He has been given second chances before, and knows that whatever has triggered his wife’s current behaviour is “[n]othing in the way of mislaid cask and illicit lipstick besmearing” (136). Sam is depicted as a misogynistic womanizer with “[r]ound, candid eyes. Con-man’s eyes” (144), who can “do the blue-eyed thing” (144) to trick women. Gazing into his eyes, “what woman could find it in her heart to disbelieve whatever excuse he was laying out before her” (144). Sam entices Gwyneth by making her feel special “as if she was a valuable teacup” (142), and showing her “appreciative lechery” (143).

Private eyes, like Gothic villains, lead a troubled life covered by a veil of mystery. They are generally haunted by secret dark crimes or tragedies in their past, which add suspense to their stories and shape their present. Sam lies to his wife about his mother. He tells her that she is dead so Gwyneth does not have to choose between his mother’s account of his life and his own. As dark Gothic heroes, film noir private investigators do not hesitate to do immoral or even violent work. Sam, a drug dealer, is compared to “[s]ome loveable comic gangster, naughty but trustworthy at heart” (142).

Sam marries his wife primarily for her money. When Gwyneth first meets him, she had been looking after her family and did not have much dating experience. With the innocence of the traditional gothic maiden, she tells him about her dead parents and her inheritance. Sam makes her believe he is well-off and beguiles her into marrying him. Marrying has been

viewed as women's main goal in life. Conversely, for men, it has been considered to be a way of giving up on their desires or lowering their standards. Sam, who is getting older, wants to settle down to lead a more comfortable life with someone who takes care of him: "[H]e saw in her [...] a respectable facade behind which he could hunker down for a while" (143).

Private eyes have troubled family histories. In the face of his marriage breakup, Sam, who knows they are experiencing marital problems, does not show any emotions. He just wishes Gwyneth would look upset, and that he would have dumped her first. Sam is hurt that she has beaten him to it, and he cannot make a dramatic exit, as his car will not start that morning:

He doesn't even get to roar off around the corner, va-voom and good riddance, the sailor hitting the high seas, and who needs the ladies dragging you down like cement blocks tied to your ankles? A wave of the hand and away he'd go, cruising to ever-new adventures. (141)

Sam envisions himself as a happy man once he is divorced: "He'll be wandering the world like a snail, house on his back, which is possibly how he feels most comfortable. He'll whistle a merry tune. He'll ramble. He'll smell like himself again" (145). Stereotypically, singlehood is believed to give men freedom, while single women have been stigmatized as career-driven females or as ugly females incapable of being in a relationship.

Hardboiled detectives are anti-social "lone wolves," who work on their own. Their loneliness and alienation (part of their essence as Gothic heroes) make them wander restlessly. Because of his work, Sam, a sort of adventure-seeker, travels a lot and lives in motels or even camps out in the back of a shop. Searching for furniture in storage-unit auctions appears as a treasure-hunt. Sam talks about the thrill of winning an auction and how he expects to find a treasure. In his third unit, Sam wonders: "Third time luck: what if it's a treasure trove? He can still get excited over the possibility even though he knows it's like believing in the tooth fairy" (152).

The femme fatale is at the core of Sam's constant Gothic erotic fantasies, in which he "foresees" his future. In his mind-game, he spins a plot-thread that narrates the steps on a murder investigation, envisioning the interviews to potential witnesses. Chloe Harrison and Louise Nuttall (2019) argue that "the whole story may be reframed as a police report [...] this report-style account suggests [...] a detective outlining Sam's movements." Sam imagines himself lying on a mortuary lab. The forensic analyst is invariably a hot blonde with a lab coat that covers her firm lady-doctor breasts. While she examines him expertly, she envisages his life and the adverse circumstances leading to his tragic end. In his daydreams, Sam awakes and engages in sexual activities with her. His reveries come true when he, apparently, becomes an actual murder victim. According to Kieran Cashell (2007), "like the vampire in gothic fiction, the femme fatale persona signifies the reflection of the protagonist's own impulse to self-destruction, and embodies thus his own threatening desire."

The private eye unveils a crisis in masculine identity that could be explained as the result of the exponential growth in female labour during World War II, which triggered a shift in gender roles. Accordingly, Gothic

noir reveals deep anxiety about gender and the need to reassert masculinity. Males, who in patriarchal societies usually adopt a commanding role, have to prove their manhood. And yet, they may have an inner conflict and might be weary of conforming to this conventional patriarchal stereotype. Sam dreams about being subdued and surrendering control. In his main fantasy, he plays the ultimate passive part, that of a dead man, who totally submits to the sexualized woman. Hence, as in classic Gothic novels, traditional roles are reversed, and Sam has the opportunity to get relieved from the burden of always being in charge.

In the Gothic noir, both men and women keep their traditional places in a society with a rigid patriarchal gender dynamics. The hardboiled detective's life is contrasted with that of the family man, who is doomed to a boring domestic life with a dreary wife. The last part of Atwood's tale focuses on the private eye-femme fatale relationship, a battle of will that illustrates Gothic noir sexual politics. The tough sleuth, a philanderer, becomes fascinated and obsessed with the fatal woman. Atwood exposes Sam's scopophilic instinct that Mulvey (1999) defines as the sexual pleasure that is involved in looking: The femme fatale is an erotic object the male enjoys subjecting to his inquisitive domineering gaze, and with whom he generally has casual sexual.

As a modern Gothic archetype of masculine "heroism," Sam is set on discovering the mystery, the reason why the bride may have killed her soon-to-be husband. He pursues to break her down and make her confess. His interest to solve the riddle is interweaved with his desire for sex. Mulvey contends that the male unconscious has two avenues of escape from the castration anxiety the male gaze causes. In the film noir, it is often the preoccupation with the re-enactment of the original trauma: the investigation of the woman and demystification of her mystery, counterbalanced by the devaluation, punishment or the salvation of the guilty object. This avenue consists of "forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat" (1999: 40).

In "The Freeze-Dried Groom," Sam is truly placed within the symbolic order, playing the role of the patriarchal super-ego, epitomizing manhood. He uses his power, the knowledge about the contents of storage unit three, in an attempt to subjugate the woman killer, engaging in a dangerous game. Both 'private eye' and femme fatale lie. Sam says that he has still not opened the unit to see what she will make up. The enigmatic woman tells him a story of how she could not prevent the sale of the storage room, and tries to buy it back from him. Sam appears as a confident and powerful male, and yet, his position is indeed precarious, symbolizing that the traditional male identity is in the throes of crisis. He challenges a woman who seems to have already murdered and may do it again. Notwithstanding, Sam is determined to solve the intriguing crime.

#### **4. The "Femme Fatale": The Killer Bride**

The French phrase *femme fatale*, "deadly woman," first appeared in the mid 1800s, depicted in Jules Claretie's *La Vie a Paris* (1896). The *femme fatale* is one of the fallen woman stereotypes. The archaic 19<sup>th</sup>-

century term “Fallen Woman” was used to signify a promiscuous female or a female who has sex out of wedlock and, consequently, sins against God, deviating from the conventional construction of the ideal womanhood. The “Fallen Woman,” the counterpart of the respectable woman, is a middle class concept based on the transgression of middle class values, sexual purity and female submissiveness. Hence, Victorian female identity was intertwined with sexuality: A woman was either an innocent chaste maiden/the Angel in the House (wife or mother), a spinster, or even a fallen woman (an adulteress or a whore), whose nonconformist sexuality banishes her from femininity and from society.

In “The Freeze-Dried Groom,” Atwood uses the Gothic mode to explore the nature of female evil, unveiling an ancient dichotomy, the good woman-bad woman. She exposes the demonization, monsterization, and subversive nature of the Gothic noir femme fatale, a powerful irresistible temptress, a perverse female, who is portrayed as imperturbable, calculating, insensitive, determined and defiant. She is also called fatal woman or spider woman, and sometimes man-eater or vamp. In the 1940’s movies, these beautiful females were equated with “vampiresses,” bloodsuckers who drain men of life. Virginia Allen states, “[t]here is a dimension to the meaning of the femme fatale suggesting that even though she might die, she will not be obliterated. She will rise to claim another victim, perhaps as one of the living dead, a vampire” (1983: 2).

Historically, the femme fatale stereotype took hold after the World War II in America with the massive entrance of women in the workforce to occupy men’s jobs, which fostered female emancipation. When the war was over, they did not want to go back to their domestic duties or withdraw their newfound independence and power. The fatal woman often looks for economic independence, freedom, or power:

The imagery of the femme fatale was associated with the nineteenth century growth of feminism. The years during which the femme fatale acquired her essential attributes were the years during which the female emancipation movement gathered strength. The femme fatale, independent of male control, and threatening men, reflects the fears of generations of social thinkers. She was produced by men who felt threatened by the escape of some actual women from male dominance. (Allen, 1983: 191)

The femme fatale is rendered as a Gothic over-sexualized monster, who captivates her prey, men, and leads them to death: “She is insane, violent, predatory, and finally, dead” (Sherwin, 2008: 182). She is shown as rebellious, and also intimidating or menacing. It is Spicer’s contention that

[t]he figure of the deadly female—femme fatale/spider woman/vamp—emerged as a central figure in the nineteenth century and became one of the most persistent incarnations of modern femininity, the woman who ‘never really is what she seems to be’ and is therefore, in a patriarchal culture, ungovernable and threatening. (2014: 90)

However, it is actually a society dominated by men that creates the “monster” as a result of the social constraints imposed on women:

Even when [film noir] depicts women as dangerous and worthy of destruction, [it] also shows that women are confined by the roles traditionally open to them—that their destructive struggle for independence is a response to the restrictions that men place on them. (Blaser & Blaser, 2008)

The dark, sexual and active spider woman, whose sexuality is linked to monstrosity, is imperative in the renditions of women in the American Gothic noir. Mulvey asserts how, in film noir, the erotic pleasure is interlaced with the image of the woman, specifically the femme fatale, hence the “[u]nchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order” (1999: 835). The noir male gaze turns the woman into a sexual object, the leit-motiff of erotic spectacle, which plays to and signifies male desire (1999: 837). In a world as ours characterized by sexual imbalance, “pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly” (1999: 837).

The man, as the representative of power/the “bearer of the look,” is in control of the filmic phantasy, which is structured around his commanding figure. Mulvey highlights how the male gaze rests upon “[t]he woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look” (1999: 840). Females exist in terms of what they mean to male characters, and their feelings, thoughts, sexual desires are not relevant. In their traditional exhibitionist role, women “are simultaneously looked at and displayed” and “their appearance [is] coded for strong visual and erotic impact” (1999: 837).

In “The Freeze-Dried Groom,” at the auction, Sam discovers that the mystery of storage unit three is a sort of Miss Havisham’s “big-ticket wedding” (154), as in Charles Dickens’ *Great Expectations*. Nevertheless, there is a big difference with Miss Havisham’s rotting feast sitting on the table, among all the stuff stored, in a dark corner is the frozen mummified groom himself. In his association with the ice storm and other references to cold, he possibly symbolizes the couple’s failed relationship and Sam’s foretold death (Harrison & Nuttall, 2019). Only the bride is missing.

Gwyneth, like Miss Havisham, is apparently fooled by a man who conspires to swindle her out of her riches. Miss Havisham, jilted at the altar on her wedding day, locks herself away in her house, leaving intact all her wedding feast to decay. She becomes a bitter broken-hearted recluse determined to “wreak revenge on all the male sex” (Dickens, 2010: 157). She trains her ward, Estella, to be a femme fatale, who will avenge her adoptive mother. In the mysterious bride’s story, the motif hidden behind her actions may be vengeance, or just money. Unlike Miss Havisham, the killer bride may have murdered the groom to “right” the wrongs inflicted on her, or just to get rid of him.

Like Gothic romances, noir films of postwar America convey a critical and ambivalent view of marriage and family life; in part, an attack on traditional family/marriage structures and the socially-sanctioned values



they incarnate (Kaplan, 1983: 60). The spider woman, the antithesis of what the conventional housewife epitomizes, is assimilated with the marriage/family absence or failure. Family relations are frequently broken up or perverted and marriages are pictured as boring and confining. As Blaser and Blaser (2008) write, “[a]nother sign of the sterility of Film Noir marriages is the absence of children produced by these marriages. Childless couples are far more common in Film Noir than the traditional father-mother-children nuclear family.” Noir males’ life comes to be an escapade from the frustrating routine of this institution. When seeking pleasure, men must renounce patriarchal values and face the tragic consequences. Film noirs seem to state that death waits outside the family.

The Gothic noir fatal woman, indecipherable and dangerous, seduces and hypnotizes men, who cannot resist their attraction towards her. James Maxfield (1996) regards her as a symptom of male anxieties about women, as she threatens to “castrate and devour” her male victim. When first introduced in “The Freeze-Dried Groom,” the mysterious woman makes an alluring appearance in the dark and freezing night with a hood covering her blond hair. Sam knows immediately she must be the killer bride. Physically and in her garments, she fits the femme fatale stereotype. She wears “black, for widow, for spider. It goes well with her ash-blond hair. Her eyes are hazel, her eyelashes long” (161).

The Gothic spider woman illustrates male fears of female sexuality, as she is not only endowed with sexual power, but she also owns her sexuality, a menace to man’s authority:

[M]en and heterosexual intercourse are not necessary to fulfil female desire [...] man is dependent on another for sexual satisfaction, while woman is autoerotic and therefore needs no one. This, in addition to castration anxiety, is what woman represents for man: autoeroticism, sexual independence. (177)

The sexual tension between the flawed “detective” and the femme fatale can be felt from the very onset. They engage in a deadly seduction game that will apparently take Sam to his death. The captivating woman uses her sexual appeal (the tremulous smile, the bitten lip, the magnetic looks) to ensnare Sam into accepting her money offers. The private eye also employs his most effective flirtatious strategy, his sensual blue-eyed gaze.

The femme fatale as a figure of female power is contrasted to other Gothic female figures, such as the *femme attrapée*, which appear as defenseless victims. She also evinces male anxieties about female agency and power. The fatal woman shares some of the features that patriarchy has assigned to men. She exhibits ambitions that have been presumed to be intrinsic to the male world:

The quintessential femme fatale of Film Noir uses her sexual attractiveness and ruthless cunning to manipulate men in order to gain power, independence, money, or all three at once. She rejects the conventional roles of devoted wife and loving mother that mainstream society prescribes for women, and in the end her transgression of social norms leads to her own destruction

and the destruction of the men who are attracted to her. (Blaser & Blaser, 2008)

In her relationship to men, the spider woman is seen as a kind of competitor. She has been deemed as the female version of the classic Don Juan. The fatal woman does not hesitate to use her beauty and sexual allure to seduce and manipulate males for her own ends. Miranda Sherwin says that “a distinction made by the film between male and female sexuality [is that] for a man, sexual prowess is something to brag about; for a woman, it is a crime” (2008: 80).

The femme fatale, as a Gothic monster, is often a calculating unrepentant murderess, a destructive force. When Sam realizes that the bride is cognizant of his knowledge about the content of the storage box, he should take the money and run. Nonetheless, he is certainly enjoying himself: “A real murderess, coming on to him! It’s edgy, it’s rash, it’s erotic. He hasn’t felt this alive for some time” (159). Sam even envisions various scenarios of how she would kill him: poisoning him, cutting his throat, shooting him an overdose.

The thrill Sam feels is partially due to the fact that, in Gothic noir, danger goes hand in hand with sex. The femme fatale and the “sleuth” agree to meet at a motel to discuss her offers. The motel is called “The Silver Knight,” about which she makes a joke: Will Sam ride to her rescue? That might happen to fair ladies in romances, but not to the spider woman. Sam wishes he were in control. He tells himself that “he’s got her by the neck” (159). And yet, he knows that “[a]nything at all can happen” (161). When he sits with her at the motel, the hairs on the back of his neck stand up. In the motel room, he feels that holding her in his arms “is the most electric thing he’s ever done. She hums with danger, like a high-tension wire; she’s a raw socket [...] the minute he releases one of her hands, he might be dead” (164). The will fight/seduction game, which Sam describes as a type of competition, is definitely not just about sex, but also about males’ “need to control and repress” women (Place, 1998: 53). At the end of the story, Sam still wants to believe “[h]e’s still ahead, he’s gaining on her” (165).

In the classic film noir, the femme fatale sometimes converts into a “good” woman who marries the hero, thus restoring the status quo. Nevertheless, as a rebellious female, she usually receives her comeuppance for violating patriarchal restraints and her usual demise is to go to jail or be killed so that her transgression is punished and her defiant figure is neutralized: “[Film noir] depicts women as dangerous and worthy of destruction” (Blaser & Blaser, 2008). Fatal women’s portrayals in throwback noir films might be easier to understand as a critique to the patriarchal system regarding their motivation and backstory when compared to their contemporary counterparts, who do not have to die.

“The Freeze-Dried Groom,” with its interplay of Gothic and noir fiction, hints at the processes of victimization, monsterization and demonization of females in the patriarchal system. Atwood’s story “is not a tale about an actual woman, but a story about the narrator’s perception of that woman” (Duncan, 2010: 134-35). It shows how the Gothic female monster resists male interpretation. As Jeffrey Cohen argues, the femme

fatale is “the harbinger of category crisis” (1996: 6), the crisis of female gender norms. It can make you question conceptions of social gender roles, and it also makes you realize how negative patriarchal stereotypes are for both men and women.

## 5. Conclusion

In “The Freeze-Dried Groom,” Atwood discloses gender stereotyping through a typically Gothic noir filmic male gaze. Stereotyping has been crucial in gender constructions in artistic depictions, especially cinema. Mainstream films, particularly film noirs, have explicitly supported gender stereotyping. Males and females have been characterized by means of simplified unrealistic clichés so as to oppress, control and constrain them into patriarchal paradigms and conventions, promoting social normative ideologies. In Atwood’s tale, three film noir stock characters are shown: the *femme attrapée*, the “private eye” and the femme fatale. Through them, Atwood criticizes gender inequality, the marriage-family institution, and the patriarchal society as a whole.

Modern Gothic noir narratives deal with the upheaval of traditional gender roles and underscore the crisis of feminine and masculine identities. Sam, the hardboiled detective/the anti-hero, is a paramount noir stereotype, whose qualities are associated with what patriarchy construes as overwhelming masculinity, which collides with the female world. Christopher Breu contends that the film noir expresses “a crisis of masculinity [...] as an aggressive reassertion of male privilege that lends postwar noir its specific gendered charge” (2009: 201). Modern noir films depict a “decadent consumer culture” “[w]ith dramatic changes in employment patterns for men and women and increasing gender role reversals involving domesticated dads and working moms, the idea of a masculine identity crisis emerges” (Fireman, 2003). Contemporary Gothic noir exposes how masculinity can no longer be defined as the opposite of femininity. It shows how masculine identity is in deep crisis through inverted gender roles, or male depictions as domesticated or emasculated/feminized. In a society where traditional masculine traits are disputed, men are in search of a new sense of agency. They need to reassert their manhood.

In “The Freeze-Dried Groom,” the idea of murder and death is always present. The Gothic noir detective, a morally flawed loner, is fascinated and strongly drawn to a predatory and dangerous female. He cannot resist her feminine wiles, her sexual appeal or the compulsive need to uncover her mystery. Sam knows that he is playing with fire, as she may be a murderer. And yet, he cannot help himself. In the lethal seduction game between the Gothic doomed hero and the killer bride, he is obsessed with subjugating her, symbolically returning her to the female sphere, as males usually do in the film noir. However, apparently, she brings about the male’s downfall. Sam disappears, “Nobody knows where he is” (165), indicating the seemingly consummation of his fantasies, his death, which may stand for the symbolic renunciation of the patriarchal position of power.

Atwood uses the Gothic form to unveil women's roles and duties, female domestic subjection and the power politics of the family institution, conveying anxiety about female victimization and oppression. Her use of "the ambiguous nature of gothic fiction best expresses the contradiction at the centre of any search for female identity in Canadian literature" (Friesen, 1990: 13). Contemporary Gothic noir highlights the manifold incongruities of post-feminism, the new configurations of female experiences and the modern challenges to notions about femininity and womanhood. In its rearticulation of female types: "Good/bad women morph into each other in dreamlike scenarios and inexplicable shifts which suggest how insubstantial—that is, fantastical—these images are" (Tasker, 2013: 367).

Gwyneth, the *femme attrapée*, is trapped by patriarchy, which she does not defy (Wager, 1999: 15). She embodies patriarchal values and beliefs. In contrast, the *femme fatale* questions and contests the patriarchal order, refusing to play by the rules of a male-dominated society. The 'trapped woman' is pictured as "the passive, domestic antithesis to the *femme fatale*" (Wager, 2005: 4). Her worth and identity are connected with the domestic sphere and the strongholds of marriage and family. The fatal woman, on the other hand, disrupts traditional womanhood and the marriage-family institution, which imprisons women in a relationship based on restraint, subordination and abuse. In Gothic noir stories, marriage and family, as supposedly safe havens, are linked with unhappiness, routinized boredom and lack of sexual desire or romantic love.

The *femme attrapée*, a "nurturing woman," "gives love, understanding (or at least forgiveness), asks very little in return" (Place, 1998: 60). Wager (2005) labels her as a "redeemer." Atwood unveils through Sam and Gwyneth's breakup how marriage and family fail and redemption cannot be finally acquired. The strong-minded and independent spider woman, contrarily, is willing to challenge the world of man and refuses to be defined by the male hero. Her agency is fettered to sex that she uses for pleasure, conversely to the culturally acceptable use of sex, within wedlock, for procreation, and as a weapon to seduce and manipulate men to get what she wants.

Nowadays, it is problematic to accept the paradigmatic fatal woman as a realistic model for subversive female behaviour, or as an example of how to make the patriarchal order collapse. Her noncompliance is undermined by the fact that this stereotype is heavily rooted in male fantasies (Hilmes, 1990). Her vengeance belongs to a world of fancy, just as the glamorous *femme fatale*. Female violence will not end patriarchal domination over women. True change will only be the result of a profound social transformation by female constructive agency:

Contrary to misguided notions of gender equality, women do not and will not seize power and create self-love and self-esteem through violent acts. Female violence is no more liberatory than male violence. And when violence is made to look sexy and eroticized [...] it does not serve to undercut the prevailing cultural sentiment that it is acceptable to use violence to reinforce domination (hooks, 2016).

In addition, the *femme fatale* has been frequently used as a consumerist product in pop culture. Pop feminism has often focused on a simplistic idea of transgression, promoting a vengeful, destructive and over-sexualized female, as in Taylor Swift's song "Blank Space" or Beyoncé's album *Lemonade*. This album, bell hooks says, "glamorizes a world of gendered cultural paradox and contradiction [...]. Her vision of feminism does not call for an end to patriarchal domination" (2016). Samantha Lindop believes that the postfeminist discourse, as in the figure of the *femme fatale*, sabotages the feminist project and its defiance of patriarchal power structures (2015: 11). She emphasizes that the Gothic deadly spider woman functions individualistically within patriarchy, as in contrast to the female sisterhood's insurgent political actions (2015: 51).

However, Katherine Farrimond points out that "powerful monsters [femme fatales] are not simply diagnosed and deactivated" (2017: 162). She highlights how the fatal woman trope proves to be very effective when expressing key social anxieties about patriarchal gender dynamics. The representation of her power and sexuality is remarkably resilient and malleable in its liminality, displaying a great potential to pose vital and complex questions in an accessible and popular form, and through her actions, she makes plain "the limited options for [female] empowerment and agency in contemporary American culture" (2017: 14).

Currently, women are appropriating and reformulating the mythical *femme fatale* to empower females, show their complex identities and express gender issues and anxieties from their own perspective. Even though feminist pop culture only spreads identity performances, the *femme fatale* has become an iconic figure and a representative of feminism. It is in a symbolic realm that the spider woman, who defies patriarchal values challenging male control and supremacy, has truly become a representative of modern femininity and gender equality. It is particularly in the new female approach to this problematic figure that the fatal woman may offer a progressive, feminist view of women:

In every iteration over the years, the kernel of danger at the *femme fatales* cores is that she's out for herself: she doesn't exist in service to or for men. There's something individual and hungry driving her and it makes her dangerous. But maybe one day, that'll just be how we see women on screen all the time. Separate from the danger they pose to men, separate from the anger they feel towards men. A dame in search of her own destiny. (Sutton, 2019)

As Gil Friesen claims: "Atwood's gothic revision reflects the changing emphasis of an emerging feminist movement which tends to present the female as the agent of her own destiny, including her ability to be evil" (1990: 13).

In the open ending of "The Freeze-Dried Groom," the stability of the patriarchal order seems to be contested by the empowered mysterious bride who does not accept to abide by patriarchal norms. She is not willing to put up with males' authority. She does not only allegedly murder her future-to-be husband, and the "private eye," but also symbolizes vengeance for the

wife that the male “detective” mistreats and neglects. In her tale, Atwood wants her readers to reflect and see whether they take or not on commonplace patriarchal perspectives in the denouement of the story. That is why, after the publication of the collection, she set up a fan fiction competition via the website Wattpad, so readers could answer the tantalizing questions it poses.

Atwood’s version of the Gothic noir unveils discontent about marriage and the nuclear family institutions, and the conventional values they embody, as well as shows the failure of the patriarchal system in its gender dynamics and politics. It reveals a crisis in modern masculinity, which fails to assert itself as a way to rule over women and contain them “in their place.” The Gothic noir renditions of women question gender roles and sexuality, and demand their re-valuation. We do not know for certain what happens at the end of “The Freeze-Dried Groom,” or even if everything is just a fantasy, but the captivating image of the femme fatale, the woman who defies traditional family and conventional prevailing gender roles, lingers.

## 6. References

- ALLEN, Virginia. *The Femme Fatale: Erotic Icon*. Troy: Whitston, 1983.
- ATWOOD, Margaret. *Stone Mattress*. London: Virago, 2014.
- BLASER, John & Stephanie Blaser. “No place for women: The family in film noir.” *Film Noir Studies*. 2008. Accessed April 22, 2020.  
[http://www.filmnoirstudies.com/essays/no\\_place5.asp](http://www.filmnoirstudies.com/essays/no_place5.asp)
- BREU, Christopher. “Radical Noir: Negativity, Misogyny, and the Critique of Privatization in Dorothy Hughes’ *In a Lonely Place*.” *Modern Fiction Studies* 55, no. 2 (2009): 199-215.
- CAMDEM, Carrol. *The Elizabethan Woman*. New York: Appel, 1975.
- CASHELL, Kieran. “Les Fleurs Fatales.” *Wordpress*, 2007. Accessed June 7, 2021.  
<https://bredalynch.files.wordpress.com/2013/07/les-fleurs-fatales-by-dr-kieran-cashell.pdf>
- COHAN, Steven. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington: Indiana UP, 1997.
- COHEN, Jeffrey J. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. Print.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. London: Collins Classics, 2010.
- DUNCAN, Cynthia. *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish-American Ficciones*. Philadelphia: Temple UP, 2010. Print.
- DUNN, Catherine M. “The Changing Image of Woman in Renaissance Society and Literature.” In *What Manner of Woman*, Marlene Springer (ed.), 15-38. New York: NYU Press, 1977.
- FARRIMOND, Katherine. *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. New York: Routledge, 2017.
- FIREMAN, Heather. “The Dark Past Keeps Returning: Gender Themes in Neo-Noir.” 2003. Accessed June 3, 2021.  
<https://wgs.mit.edu/s/2003Fireman.pdf>
- FRIESEN, Gail. “Version of the Gothic in Margaret Atwood’s Fiction.” Diss. University of Tasmania, 1990.
- GAVINS, Joanna. *Text World Theory an Introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- HARRISON, Chloe & Louise Nuttall. “Cognitive Grammar and Reconstrual: Re-Experiencing Margaret Atwood’s ‘The Freeze-Dried Groom’.” In

- Experiencing Fictional Worlds*, Benedict Neurohr and Lizzie Stewart-Shaw (eds.), 135-57. Amsterdam: Benjamins, 2019. Accessed May 15, 2020. <https://pdfs.semanticscholar.org/f452/a8e8d63a70ba2eb0601f4639cc2bb07c0bd3.pdf>
- HILMES, Carola. *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- HOOKS, bell. "Moving Beyond Pain." Web blog post. bell hooks Institute. Berea College, May 9, 2016. Accessed May 3, 2020. <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>
- KAPLAN, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Methuen, 1983.
- KELLNER, Douglas. "Toward a Critical Media/Cultural Studies." In *Media/Cultural Studies: Critical Approaches*, Hammer, Rhonda and Douglas Kellner (eds.), 5-25. New York: Peter Lang, 2009.
- KRUTNIK, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 2006.
- KÜHL, Sarah. "The Angel in the House and Fallen Women: Assigning Women their Places in Victorian Society." 171-178. *open.conted.ox.ac.uk*, July 11, 2016. Accessed March 10, 2020. <https://open.conted.ox.ac.uk/resources/documents/angel-house-and-fallen-women-assigningwomen-their-places-victorian-society>
- LINDOP, Samantha. *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- MACIEK, Rev. *Stone Mattress*. *Goodreads*, November 2, 2014. Accessed February 5, 2020. <https://www.goodreads.com/review/show/1095567292>
- MAXFIELD, James. *The Fatal Woman: Sources of Male Anxiety in American Film Noir, 1941-1991*. London: Associated University Presses, 1996.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), 833-44. New York: Oxford UP, 1999.
- NORTHEY, Margot. *The haunted Wilderness: The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction*. Toronto: Toronto UP, 1976.
- PLACE, Janey. "Women in Film Noir." In *Women in Film Noir*, E. Ann Kaplan (ed.), 47-68. London: BFI Pub, 1998.
- SCHNEIDER, David J. *The Psychology of Stereotyping*. New York: Guilford Press, 2004.
- SHERWIN, Miranda. "Deconstructing the Male: Masochism, Female Spectatorship, and the Femme Fatale in Fatal Attraction, Body of Evidence, and Basic Instinct." *Journal of Popular Film and Television* 35, no. 4 (2008): 174-82.
- "Shortcuts: Margaret Atwood's *Stone Mattress*, Eliza Robertson's *Wallflowers*: An Icon's Return to Always-Slippery Form and an Ambitious Debut Collection." *National Post*, September 12, 2014. Accessed April 2, 2020. <https://nationalpost.com/entertainment/books/shortcuts-margaret-atwoods-stone-mattress-eliza-robertsons-wallflowers>
- SPICER, Andrew. *Film Noir*. New York: Routledge, 2014.
- SUTTON, Halley. "The Evolution of the Femme Fatale in Film Noir." *Crime Reads*, December 5, 2019. Accessed March 28, 2020. <https://crimereads.com/the-evolution-of-the-femme-fatale-in-film-noir/>
- TASKER, Yvonne. "Women in Film Noir." In *A Companion to Film Noir*, Andrew Spicer and Helen Hanson (eds.), 352-368. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.
- WAGER, Jans B. *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar*

*Street Film and Film Noir*. Ohio: Ohio UP, 1999.  
WAGER, Jans, B. *Dames in the Driver Seat*. Austin: Texas UP, 2005.





SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Enfance et didactique des identités de genre dans *Plus sage que le roi* de Béatrice Laure Mebou

Childhood and didactic of gender identities  
in Béatrice Laure Mebou's *Plus sage que le roi*

Pierre Suzanne Eyenga Onana

Université de Yaoundé I  
eyenga\_pierre@yahoo.fr

Fecha de recepción: 06/07/2021 Fecha de evaluación: 09/10/2021  
Fecha de aceptación: 15/11/2021

### Abstract

Written storytelling offers itself in Africa as an essential vector in the holistic education of the masses in ethics. The child sometimes plays the role of the wise teacher, working to renew gender identities in the face of the patriarchy that prevails. What strategies does he or she use to postulate new gender relations? Pierre Barbéris' sociocriticism guides this reflection, which is organized in two parts. First, we explore *the explicit* by questioning the didactics underlying the child's approach. Then, thanks to *the implicit*, we examine the aesthetics that structure the production of meaning and found the discourse on the world of Béatrice Laure Mebou.

**Key words:** written storytelling, child, sociocritic, gender, aesthetics, ethics

### Resumen

En África, el cuento escrito es un vector esencial en la educación integral de las masas en materia de ética. El niño a veces desempeña el papel de sabio educador, trabajando para renovar las identidades de género frente al patriarcado imperante. ¿Qué estrategias utiliza para postular nuevas relaciones sociales de género? La sociocrítica de Pierre Barbéris guía la presente reflexión, que se organiza en dos partes. En primer lugar, se explora lo explícito cuestionando la didáctica que subyace al enfoque del niño. A continuación, gracias a lo implícito, examinamos la estética que estructura la producción de sentido y fundamos el discurso sobre el mundo de Beatrice Laure Mebou.

**Palabras clave:** cuento escrito, niño, sociocrítica, género, estética, ética

## Résumé

Le conte écrit s'offre en Afrique comme un vecteur essentiel dans l'éducation holistique des masses à l'éthique. L'enfant y joue parfois le rôle du didacticien avisé, travaillant au renouvellement des identités de genre face au patriarcat ambiant. Quelles stratégies convoque-t-il pour postuler des rapports sociaux de genres neufs ? La sociocritique de Pierre Barbéris oriente la présente réflexion organisée en deux parties. D'abord, on explore *l'explicite* en questionnant la didactique qui sous-tend la démarche de l'enfant. Ensuite, grâce à *l'implicite*, on scrute l'esthétique qui structure la production du sens et fonde le discours sur le monde de Béatrice Laure Mebou.

**Mots clés** : conte écrit, enfant, sociocritique, genre, esthétique, éthique

### 1. Introduction

S'exprimant sur la transmission populaire au Cameroun, notamment sur le théâtre et ses différents supports, Alain Cyr Pangop affirme que « l'utilisation de supports et de moyens d'expression accessibles au grand nombre a su créer des langages et des univers propres » (2005: 74). L'acte de lecture participe des dites formes de langages parce que le message véhiculé par l'artiste transite de la parole ancestrale à l'écriture. Lire, de ce point de vue, revient à poser un geste d'envergure démocratique visant à s'affranchir voire se libérer des carcans de certaines pesanteurs. Le conte écrit sur l'enfant s'inscrit dans cette dynamique d'affranchissement des hommes prisonniers de leurs turpitudes à travers le discours qu'il déploie sur les identités de genre.

Comme le soulignent Pabe Mongo *et al.* dans *Enfances*, « l'enfance est une période enrichissante pour l'écrivain » (2005: 4<sup>ème</sup> de couverture). Les contributeurs à cet ouvrage scrutent l'imaginaire infantile, allant ainsi « à la rencontre de leurs rêves, de leurs regrets, et parfois de leur tristesse la plus profonde. Mais, il y a aussi la joie, les jeux, la mère, les traditions, l'Histoire de l'Afrique qui défile sous [leurs] yeux » (Pabe Mongo, 2005: 4<sup>ème</sup> de couverture). La littérature produite sur l'enfant interpelle autant *le politique* qu'elle s'intéresse à *la politique*, définie comme gestion des affaires de la cité. Car,

La lutte pour la vie - plutôt pour la survie - constitue la préoccupation absolue des peuples du Tiers-Monde actuellement, à telle enseigne qu'on est porté à croire que tout enfant qui naît dans ce monde apporte une note supplémentaire à la "symphonie" des cris de misère, de faim, d'oppression, de guerre, etc. (Bebey, 1989: 4<sup>ème</sup> de couverture).

L'importance de la littérature pour jeunes naît ainsi de l'urgence d'opérationnaliser l'idée que c'est l'éducation qui sauvera l'Afrique et la sortira des eaux troubles de l'enlisement économique et du sous-développement. D'où la question rhétorique formulée à l'adresse de tout un continent par l'administrateur général de l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie dans le sens de suggérer une démarche alternative aux formules qui jusque-là se sont révélées des leurres : « Et si maintenant on essayait l'éducation ? N'est-il pas temps en effet de replacer l'alphabétisation et l'éducation de base comme LA<sup>1</sup> priorité politique ? ». Certes, la littérature de jeunesse n'est pas encore parvenue à dévoiler tout le capital sémantique qui articule l'inventivité de ses auteurs dans le paysage de la création littéraire afférant à la culture africaine. On comprend pourquoi la thématique sur l'enfance demeure d'une actualité vivace dans le paysage littéraire. Dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, tout comme dans *L'Enfant de la révolte muette* de Camille Nkoa Atenga, l'enjeu de voir naître un enfant de sexe masculin au sein du foyer conjugal se trouve au cœur même de l'intrigue. De même, dans *Une vie hypothéquée*, c'est le désir de donner la vie à une fille qui sortira sa famille de la misère après une alliance prénatale conclue à son insu qui constitue l'essentiel de la trame du récit de Tcha Koura Sadamba. L'essai n'est pas en reste, qui ne mette l'enfant au centre des préoccupations heuristiques. Tel est le cas pour *Le racisme expliqué à ma fille*, où Tahar Ben Jelloun explique à l'enfant les tenants et les aboutissants du racisme comme gage d'hypothèque de la paix sociale.

La particularité de toutes ces productions réside dans la diversité des supports qui traitent de la question de l'enfant : il s'agit principalement du roman et de l'essai. En choisissant le conte écrit comme sous-genre de la littérature de jeunesse dans la perspective d'explorer la problématique de l'enfant-didacticien, B. Laure Mebou ne montre-t-elle pas que cette variante littéraire permet de sortir du giron qui lui sert de cadre d'expression traditionnel depuis l'époque des veillées autour du feu de bois dans les villages africains ? En d'autres termes, comment le conte écrit investit-il d'autres angles d'attaque afférents au discours de l'enfant sur la question des inégalités de genre ?

La sociocritique de Pierre Barbéris, ainsi que l'approche genre orientent l'analyse. Dans son mode opératoire, la sociocritique prône l'éclectisme et débouche sur une approche interdisciplinaire du texte scruté. Elle se construit à partir « d'une recherche et d'un effort tâtonnant et découvreur qui invente un nouveau langage, fait apparaître de nouveaux problèmes et pose de nouvelles questions » (Barbéris, 1990: 124). Autrement dit, « elle est attentive à tout ce qui émerge de nouveau, et qu'elle contribue à faire émerger, dans l'Histoire » (1990: 124-125). Deux axes opératoires en définissent l'épistémologie : la lecture de *l'explicite* et la lecture de *l'implicite*. S'agissant de l'approche genre, elle se fonde sur l'éloge du neutre qu'Eleni Varikas promeut dans son article « ni l'un ni l'autre. Eloge du neutre » (in *Revue des Deux Mondes*). L'approche genre

---

<sup>1</sup> C'est l'auteur qui souligne

trouve son terreau fécond dans le constructionnisme. Les théoriciens de ce courant soutiennent qu'« il n'existe pas d'essence féminine ou masculine, mais seulement un sexe biologique qui n'influe pas ou très peu sur la personnalité ». (Nnomo, 2013: 23). L'approche genre construit ainsi son sémantisme autour d'un impératif: « sortir du "carcan catégoriel" naturel/culturel, voir au-delà de la loi phallique qui fait du point de vue masculin, le point de vue objectif et savant et du point de vue féminin, un point de vue spécifique, signe de l'inférieur, du négatif, ou du mythe » (Calle-Gruber, 2003: 182).

L'analyse en soi comporte deux parties. La première, *l'explicite*, interroge les diverses modalités didactiques significatives auxquelles se trouve confronté l'enfant. La dernière, *l'implicite*, construit le sens en s'appuyant sur deux axes. D'abord, l'esthétique qui sous-tend la production du sens dans le texte mebouzien ; ensuite, le discours sur le monde postulé par la nouvelliste.

## **2. L'explicite ou l'Histoire au cœur d'une didactique différenciée**

Lire *l'explicite* revient à « recharger le texte de ce qui y est déjà, [l'Histoire] mais qui a été marginalisé ou évacué. Il ne s'agit pas ici d'une symbolique obscure, mais de références claires à restituer, et qui peuvent être disséminées » (Barbérís, 1990: 139). Lesdites références évoquent un fait marquant de l'Histoire tel qu'inscrit dans le récit : la réification du genre masculin. Ces références permettent de positionner le roman, tout comme la nouvelle ici considérée, comme micro-récit, c'est-à-dire « une sorte d'énoncé encyclopédique, mobilisant une description à la fois éclatée et cohérente de l'univers social, et disant l'Histoire ; soit effectivement une *mimésis* » (Mitterand, 1980: 8).

Dans le texte de Mebou, l'Histoire se dévoile à travers une esthétique du rejet de l'autre au prétexte que ce dernier représente une réelle menace contre le pouvoir établi ou la place du Roi. Pour disséquer l'inscription de l'Histoire dans la nouvelle mebouzienne, on convoque le concept d'*implicature conversationnelle* qui relève de la pragmatique énonciative. Elle « implique le fait d'avancer un contenu X dans l'intention consciente ou inconsciente de signifier une intention Y<sup>2</sup> ». Telle qu'elle se déploie dans le corpus, l'implication se révèle à travers le *sous-entendu*. On accède au sens par inférence. De nature contextuelle, et donc instable, le sous-entendu permet d'établir qu'un énoncé actualisé dans des contextes différents suggère des sens différents.

L'un des sous-entendus est qu'en renouvelant son lieu d'opérationnalisation, le conte écrit articule une didactique inversée, voire renversée, puisque celle-ci n'est plus l'apanage de l'adulte savant professant ou pourvoyant des savoirs aux jeunes, mais bien celle de l'enfant. Au regard de sa posture de formateur, ce dernier inscrit les adultes, ses parents en premier, à l'école de la vie. Les actes qu'il pose sont empreints d'une expressivité exemplifiée qui vaut mieux que toute forme de

---

<sup>2</sup> In <http://www.analyse-du-discours.com/l-implication> consulté le 25 mai 2021.

pédagogie traditionnelle. Deux déclinaisons teintées d'histoire articulent la nouvelle pédagogie qu'imprime le personnage éponyme dans *Plus sage que le roi*: l'onomastique et les réactions diverses aux actions du roi.

### 1.1. L'onomastique, un informant historico-didactique

Pour Milagros Ezquerro, « le personnage apparaît d'abord sous un nom » (1983: 121). Ce nom, en Afrique, est porteur de sens. Celui que porte le personnage central du conte *Plus sage que le roi* est révélateur de sa geste lorsqu'on appréhende cet indice onomastique au prisme de la didactique. L'enfant démontre à l'adulte, -un roi supposé plus avisé que tous-, que ses idées noires ne peuvent prospérer, surtout lorsqu'il s'entoure de conseillers mal intentionnés. Le nom devient un indicateur stratégique dans la dynamique des rapports sociaux de genre, tant il accompagne celui qui le porte et lui permet d'opérer un distinguo entre l'admissible ou le faisable et l'inconcevable. Ce nom en soi, se révèle être un motif de transmission des vertus réglementant les liens sociaux. L'une d'elle est le courage, comme cela se voit dans certaines productions romanesques.

Dans *Une vie hypothéquée*, Ya, la jeune fille vendue, fait preuve de courage en refusant d'épouser Béhira, le vieillard à qui l'ont mariée ses parents indigents, alors qu'elle n'était qu'un fœtus. De même, dans *Le Fils d'Agatha Moudio*, lorsqu'Agatha se trouve reniée par Moudio, son père, du fait d'être née fille au moment où ce dernier attendait un garçon à la quatrième grossesse de sa mère, elle choisira unilatéralement d'aller en mariage sans en référer à son géniteur pour des questions de dot. Elle défiera tout un village en épousant l'homme qu'elle aime. Cette option pour le courage est l'apanage des enfants qui souffrent parce qu'exposés à la violence sexiste autant qu'à la méchanceté des adultes dans un univers déjanté. Lorsque le roi lui demande son nom, l'enfant lui répond sans transiger : « je m'appelle Plus sage que le roi ! » (Mebou, 2009: 9). L'enfant enseigne aux adultes comment assumer leur nom et bien le porter, ce d'autant que pour Philippe Hamon, le nom est non seulement indispensable pour le personnage, mais il est surtout porteur d'une signification. La peur de se voir molesté par le roi aurait pu empêcher l'enfant de dévoiler son nom au chef du village. Son courage, à la limite de la témérité, le conduit pourtant à accepter les conséquences qui entourent son apparente imposture. La sanction du roi oblige l'enfant à faire montre d'une autre vertu : la bravoure.

Elle consiste pour l'enfant à assumer sans aucune gêne les sanctions que lui inflige le roi. La dureté desdites sanctions n'ont d'égale que l'insolence affirmée de l'enfant. Elle conduit le monarque à le faire prisonnier : « je ne te ferai pas mourir, mais tu te tueras toi-même. Rentre chez toi et dis à tes parents que désormais tu seras mon prisonnier » (2009: 9). Cette déclaration impose une triple modalité dans l'implémentation de la nouvelle pédagogie que déploie l'enfant face aux adultes. D'abord l'enfant, à l'instar de tous les administrés, a des droits que tout homme, fût-il roi, conviendrait de respecter. Ensuite, à moins qu'il ne soit un dictateur, le roi ne saurait se décrire comme un tueur de sang-froid promettant la mort à un enfant qui, pourtant, incarne l'avenir du village. Enfin, on ne saurait arbitrairement promettre la prison à un individu sans l'avoir au préalable

jugé. De nombreuses promesses de mort rythment et ponctuent pourtant le discours du roi. Elles se voient à travers l'usage du champ lexical de la mort : « mourir » ; « tueras ». Les divers plans que tisse le monarque pour faire trépasser l'enfant induisent un autre module de la pédagogie infantile : le rejet de l'autre. Il consiste en l'activation des leviers par le genre dit dominant.

## 1.2. L'Histoire et la question du genre

Chez Mebou, le sous-entendu articule le sens des énoncés. Il oblige à affirmer que c'est finalement la vision essentialiste qui domine les rapports sociaux de genre. Cette vision se manifeste notamment « une fois qu'on a décidé qu'une activité a un sexe, la participation de l'autre devient difficile et compromettante » (Mead, 1988: 428). Tel est le cas pour l'exercice de la fonction de roi au sein du pays « très lointain » qui constitue la toile spatio-temporelle dans la trame mebousienne. Le narrateur omniscient précise à cet égard que « les petits garçons n'avaient pas le droit de vivre » (Mebou, 2009: 7). Le sous-entendu qui traverse cette occurrence est que toute naissance masculine est *ipso facto* malvenue. Le Roi n'entend pas voir émerger une éventuelle concurrence qui conduirait à la perte de son trône. Le droit à la vie indiscriminée dont jouit à sa naissance tout enfant se trouve donc floué par ce monarque préoccupé de préserver les intérêts égocentriques qui l'animent. Le diktat qui caractérise son mandat de Roi ainsi que l'exercice de son pouvoir arbitraire transparaissent dans les termes qu'utilise le narrateur pour en décrire la manifestation dans l'exemple qui va suivre. Il s'agit respectivement du verbe *interdire* et de l'adverbe de manière *formellement*. Dans l'exemple « le Roi l'interdisait formellement » (Mebou, 2009: 7), ces deux indices sont révélateurs de la volonté d'un homme d'incarner, tout seul, le genre masculin au cœur d'un village où existent néanmoins d'autres hommes plus âgés. Les marqueurs du discours injonctif, *interdire* et *formellement*, traduisent, en outre, une sorte de redondance dans les propos. Ils ont pour effet de souligner l'intransigeance d'un Roi attachant du prix à la stricte observance de ses instructions. De fait, l'interdiction articule *a priori* une forme de non-permissivité, de refus de négocier voire de rejet systématique d'accueillir l'autre ou de le considérer comme son frère. Le petit garçon se révèle donc être une synecdoque pour le genre masculin, en tant qu'il est susceptible de contrecarrer les plans du monarque s'il venait seulement à naître.

Par ailleurs, lorsque l'interdiction est assortie de la mention *formellement*, elle traduit un arrière-fond de non-lieu en matière de négoce. Comme stratégie d'anticipation convoquée par le Roi dictateur, le machisme lui sert de mobile pour s'éterniser au trône. La manifestation dudit machisme se perçoit dans ce fragment du narrateur: « seules les fillettes *pouvaient* naître et vivre sur *son* territoire » (Mebou, 2009: 7). L'usage du verbe de possibilité *pouvaient*, pour traduire l'éventualité ou l'incertitude, ainsi que l'emploi de l'adjectif possessif *son*, dévoilent la capacité de nuisance et la flamme discriminatoire qui régissent l'attitude du Roi. Ces contre-valeurs le poussent à manifester ouvertement de l'aversion à l'endroit d'un genre qui ne saurait, en réalité, se passer de l'existence d'un autre : le genre masculin.

### 1.3. L'aversion de l'homme pour un genre : un art de la méchanceté

L'inertie, de l'avis d'Olinga, « c'est principalement trois choses : d'abord le cynisme déterminé et l'égoïsme forcené de quelques-uns puissamment organisés » (2009: 11). Le discours du roi s'inscrit dans cette logique de cynisme caractériel empreint d'égoïsme forcené. Ce discours laisse observer un double motif de rejet déployé à l'endroit de l'autre genre, au regard de la posture tranchée qu'adopte le roi aux fins de réifier l'enfant Plus sage que le roi. Le cynisme du monarque transparaît dans la cruauté de ses propos et la barbarie que révèlent en filigrane ses intentions maléfiques. Conscient d'avoir affaire à un enfant en plein processus de croissance biologique, il ne s'offusque pas de le réveiller tôt le matin pour l'inviter à le suivre dans la forêt. Son cynisme, doublé d'ironie, se perçoit à travers les injonctions qu'il imprime aux mots choisis à l'effet de donner forme à son projet de tuer. Il dit au jeune enfant : « Plus sage que le Roi, viens avec moi dans la forêt. Lève-toi, je t'attends dehors » (Mebou, 2009: 10). Ce qu'ignore le Roi, c'est que l'enfant bien avisé sait dès le départ leurs rapports respectifs régis par l'hypocrisie et truffés de pièges visant à l'éliminer. Prévenant, l'enfant prend le soin de marquer secrètement son itinéraire afin de s'y repérer le moment venu. Le narrateur omniscient affirme : « comme il faisait très noir et pour ne pas risquer de se perdre en pleine brousse, il entreprit de verser la cendre sur son passage » (Mebou, 2009: 10). La didactique par anticipation se manifeste alors lorsque l'enfant démontre aux adultes qu'une fois en terrain inconnu, ceux-ci gagneraient à se prémunir contre toute forme de danger afin de ne pas se laisser surprendre. Proactif, Plus sage que le Roi « en se couchant ce soir-là, avait emballé dans un petit sac en plastique de la cendre » (Mebou, 2009: 9-10). Sentant poindre le danger, l'enfant anticipe sur les dispositions à prendre afin de conjurer le mauvais sort. Au cynisme du roi qui « souriait secrètement en se disant que Plus sage que le Roi se perdrait dans cette forêt » (Mebou, 2009: 10), s'oppose la force d'anticipation de l'enfant. Le sentiment d'égoïsme qui définit l'inertie et anime le Roi entre alors en ligne de compte dans les rapports qu'entretiennent le monarque avec ses sujets. Ce dernier reste par exemple convaincu qu'en demandant à l'enfant de grimper sur un arbre et de lui montrer ce que « seuls les sages avaient le droit de voir » (Mebou, 2009 :10), celui-ci se perdrait dans la forêt, se faisant alors dévorer par un animal féroce. Ayant par anticipation marqué son itinéraire, l'enfant descend de l'arbre et suit tout simplement les traces de cendre sur le sol qui conduisent jusqu'au village.

Le lecteur de Béatrice Mebou établit à cet égard une constance dans le comportement du Roi face à ses administrés : sa posture de cacique invétééré. Empreinte d'une force destructrice qui pousse à annihiler autour de lui toute intelligence masculine pouvant éclore, la posture royale articule une forme d'aliénation. Celle-ci permet d'attribuer une signification nouvelle à la voix de Frantz Fanon dont Aimé Césaire se fait l'écho en invitant « les peuples à la liberté et l'homme à la dignité » (dans Gambou, 1986 : 107). La didactique des identités de genre que postule l'enfant s'inscrit dans cette mouvance révolutionnaire. Stratégie de désaliénation, celle-ci prône la

révolte pacifique. Les réactions successives de l'enfant afin d'éviter les pièges du Roi constituent les ressorts de sa pédagogie. Celle-ci emmène le dictateur à réaliser par lui-même l'étroitesse de son raisonnement. Convaincu de détenir le monopole de la sagesse, persuadé que les épreuves auxquelles il soumet l'enfant mèneront ce dernier à sa perte, le Roi ne s'embarrasse pas de les mettre en pratique. D'ailleurs, les mots qu'il utilise le démontrent : « je te ferai passer des épreuves plus dures que tu ne le penses. [...] Dans deux semaines [...], nous allons creuser un puits de vingt-cinq mètres de profondeur » (Mebou, 2009:11). La position du Roi s'assimile à celle du colonisateur dont parle Albert Memmi lorsqu'il affirme : « le colonisateur dénie au colonisé le droit le plus précieux reconnu à la majorité des hommes : la liberté. [...] Car] le colonisé n'est pas libre de se choisir colonisé ou non colonisé » (1973: 115). La présence d'esprit du jeune garçon inaugure la rupture avec la vision du monde patriarcale et sexiste qu'adopte le Roi pour instrumentaliser le peuple. Il s'agit surtout pour le monarque de travailler dans le sens de maintenir l'enfant dans l'obscurantisme. Pourtant, la didactique des identités de genre affirme l'émergence d'une vision alternative de la vie qui se veut contre-inertielle.

D'après Olinga, l'inertie, dans son second axe, renvoie à « la résignation et l'indifférence du plus grand nombre, occupé à survivre et retarder l'échéance du trépas inéluctable » (2009: 12). A l'instar de Merveille qui, dans *Le Journal intime d'une épouse*, s'active sur internet et finit par se remarier à un Blanc afin de s'opposer au mariage polygamique que lui imposent ses parents, ou encore du Tribun de la plèbe qui, dans *Je vois du soleil dans tes yeux*, combat son propre père ministre afin de libérer la jeunesse du Koumkana de la mal gouvernance qui obère l'épanouissement du peuple, ainsi Plus sage que le Roi inscrit-il sa didactique dans le sillage de l'action. Celle-ci se définit comme un contre argument à l'inertie. La didactique en question aurait épousé les axes de la philosophie sur l'inertie d'Olinga si l'enfant s'était un tant soit peu résigné. Mais ce dernier choisit d'opposer à l'orgueil du Roi une ingéniosité mémorable doublée d'une rationalité infaillible. Ainsi, dès que le Roi dévoile son plan d'action, l'enfant excite aussitôt ses méninges et mettant en équation une stratégie alternative afin de contourner le piège tendu. Suggestif comme à son habitude, le narrateur révèle la technique adoptée par le gamin comme il suit: « lorsqu'il sortit du palais et que tout le monde se fut éloigné, il commença à creuser dans le sol un sentier qui menait jusqu'à l'endroit fixé par le Roi » (Mebou, 2009: 12). L'enseignement que prodigue l'enfant mystérieux conduit à l'idée qu'au XXIème siècle, il est insensé d'envisager l'épanouissement d'un seul genre, le masculin, dans l'occultation de l'autre genre, le féminin. Le Roi donne de méditer ce postulat dans le récit de Mebou. Fidèle à son cynisme habituel, il ordonne de verser des dizaines de litres d'eau bouillante dans le trou et de l'y faire fermer. Il pousse loin son machiavélisme en célébrant la mort de l'enfant. Le narrateur omniscient affirme: « la fête dura toute la nuit et le lendemain » (Mebou, 2009: 12). La didactique des identités de genre dont se veut garant l'enfant postule aussi de rire de la vie au lieu de laisser libre cours à la vengeance comme modalité de réponse au mal subi. Suite à sa résurrection



miraculeuse, l'ironie caractérisant les propos de Plus sage que le Roi illustre bien ce point de vue. L'enfant nargue le Roi en ces mots sertis d'une tonalité injonctive : « Tenez, mon Roi, je suis encore vivant » (Mebou, 2009: 13).

Toutefois, comme le soutient Barbéris, par-delà sa dimension explicite, le texte comporte et articule un *implicite*. Pour lui, « un texte n'est pas fait que de chose en clair et qu'on n'avait pas pu ou voulu voir. Il est aussi une arcane qui dit le sociohistorique par ce qui ne peut paraître qu'esthétique, spirituel ou moral » (1990: 140).

### **3. L'implicite ou l'esthétisation de la problématique du genre**

Dans cette deuxième partie, on démontre que l'écrivain stylise les réalités de la vie car, « par le travail de l'écriture, il [le texte] produit un autre sens » (Mitterand, 1980: 7). Dans son approche de l'implicite, Barbéris suggère que soient décryptées « les situations de blocage et d'impasse », les « transgressions formelles » et la trigraphie HISTOIRE-Histoire-histoire » (1980: 140-143). Dans la présente étude, nous ne nous intéressons qu'au deuxième aspect portant sur les transgressions formelles.

#### **2.1. Les transgressions formelles**

Elles sont de trois ordres dans le cadre de cette étude : le recours au phénomène de l'intergénéricité, l'intermédialité et la prégnance des questions rhétoriques.

L'intergénéricité se trouve au cœur du sens. Elle relève du phénomène de l'hybridité langagière. Elle renvoie au mélange de genres dans un texte littéraire. Dans cet espace d'expression, les genres « s'y [...] font écho et progressent ensemble dans une cohérence certaine que le texte exige » (Aissaoui, 2015: 35). En d'autres termes, l'intergénéricité « étudie les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux genres, par l'entremise de stratégies diverses » (Binette, 2013: 19). Dans le texte scruté, les genres onirique et musical se côtoient harmonieusement.

Le conte écrit se définit comme un récit court en prose. La spécificité de ce genre réside dans un double ancrage diégétique : la narration et la *fictionnalisation* des événements. S'y trouvent mêlés, des faits réels et des éléments relevant du fantastique. Le conte écrit se distingue ainsi par son caractère merveilleux en ceci que « les contes plongent l'Homme dans un monde imaginaire qui a une logique différente de celle de la vie ordinaire : c'est l'univers où les symboles développent leurs possibles » (Yao konan, 2017: 19-20). Le conte mebousien s'enracine dans le fantastique s'agissant par exemple des conditions atypiques qui entourent la naissance de son personnage phare, l'enfant mystérieux. Le destinataire informe que sa mère « vit en songe qu'elle allait donner naissance à un petit garçon » (Mebou, 2009: 7). Le genre onirique déploie ainsi ses marques dans le conte à travers l'épisode évoquant la mère enceinte. Celle-ci reçoit du futur bébé mystérieux une série de doléances visant à défier l'autorité du Roi phallocrate. Dans un style indirect visant à paraphraser les propos du petit garçon, le narrateur rapporte : « ce petit garçon, bien qu'étant encore dans

le ventre, pria sa mère de le désigner à sa naissance sous le nom de Plus sage que le Roi. Il supplia sa mère de n'avoir aucune crainte à le faire » (2009: 7).

Pour sa part, le genre musical dont le chant est le principal ressort, ponctue les marques de bravoure de l'enfant chaque fois qu'en héros, il se sort d'un piège mortel tendu par le Roi afin de l'éliminer et, avec lui, tout le genre masculin. La particularité du chant qu'entonne à chaque fois l'enfant mystérieux réside dans ce qu'il est presque toujours le même. Le narrateur informe des lieux de déploiement du chant qu'on entend: « vers le château royal » ; « devant la porte du Roi » et « vers le palais » (2009: 11 ; 13 ; 16). Le rôle du chant est de tourner le monarque en dérision à l'instant même où, croyant en avoir fini avec l'enfant, il l'entend claironner au loin. Par ailleurs, la mélodie chantée se caractérise par une verve sarcastique marquée du sceau d'une emphase provocatrice introduite par le présentatif *c'est*. Ladite emphase traduit l'idée de défiance qui anime l'enfant face au tortionnaire sexiste: « Crac ! Crac ! C'est moi Plus sage que le Roi ; Crac ! Crac ! Plus sage que le Roi est de retour ! » (2009: 11).

En-deçà de l'intergénéricité, un autre code textuel permet de montrer que « c'est dans la forme même que le romancier [le nouvelliste aussi] donne au mode d'existence sociale de ses personnages, [...] que se glisse le geste idéologique » (Mitterand, 1980: 6). L'inscription textuelle du phénomène de l'*intermédialité* justifie un tel postulat.

L'intermédialité est un indice de significativité en tant qu'approche textuelle dont l'idée force est qu'une œuvre littéraire a la possibilité de créer des relations intermédiales en exploitant ses propres caractéristiques médiatiques. Se basant sur les travaux de Werner Wolf (1999), on peut dire, avec Rajewsky, que l'attention du lecteur est portée sur une forme d'intermédialité dite *intracompositionnelle*. Celle-ci suppose une participation indirecte des médias non-littéraires au sein du *média dominant* qu'est, dans notre cas, le conte écrit. Autant affirmer que le concept d'intermédialité résulte d'une mobilité paradigmatique amenée d'abord par « les nouvelles interactions post-modernes entre les médias et les productions médiatiques » (Müller, 2006: 101), ainsi que par un changement de focalisation de la recherche, qui s'est graduellement tournée vers la matérialité de la communication. Müller résume la naissance de la recherche sur l'intermédialité telle qu'on la conçoit aujourd'hui en expliquant que « le point de départ de cette approche fut la nécessité de tenir compte du fait que concevoir les médias comme des monades isolées était devenu irrecevable » (2006: 100).

Le texte de Mebou est parsemé de gravures ou d'illustrations picturales qui reproduisent quelques scènes du conte relaté. Il s'agit pour la nouvelliste de rappeler l'intrusion voulue ou l'interaction féconde entre littérature et peinture. Considérée à la fois comme art et média, la peinture médiatise un mode d'être ou de faire sociétal. Parfois, est schématisé le face-à-face représentant la furie du Roi confrontée à l'hilarité de l'enfant qui s'en moque. Le portrait du Roi exhibe la profondeur de son cynisme. Il dépasse, voire surclasse la taille entière de l'enfant qui lui tient tête. Il s'agit pour l'auteur de montrer que dans la cité des hommes, les genres sont

complémentaires si tant est que le monde se bâtit lui-même autour de l'idée de cet impératif de complémentarité des uns vis-à-vis des autres. La couronne du Roi symbolise ce pouvoir dont il sur-abuse, tandis que la tête nue du petit dessine les trajectoires d'une cité neuve construite autour des vertus telles que l'humilité, la convivialité et la charité ou l'altruisme. Telles sont les nouvelles orientations que suggère l'enfant à travers sa didactique différenciée. Pour prendre corps, celle-ci transite par l'assomption d'une posture neuve dont le constructionnisme se veut la clé de voûte.

## 2.2. Le conte écrit à l'épreuve du constructionnisme

L'essentialisme biologique sert de base idéologique au ségrégationnisme parce qu'il s'enracine dans des considérations discriminatoires. Celles-ci mettent en avant *l'essence* ou la nature des individus, au détriment de leur culture. Ainsi, si le primat de l'essence sur l'existence définit l'idéologie essentialiste, c'est plutôt le *sexe social* qui caractérise le constructionnisme. Aussi, pour les constructionnistes, n'existe-il ni une essence féminine, ni une essence masculine, mais un sexe biologique qui n'influe pas ou très peu sur la personnalité (Nnomo, 2013: 23). Autant affirmer que le constructionnisme rejoint les perspectives épistémologiques dessinées par l'antinaturalisme féministe dont la visée se résume à un défi : « en finir avec la nature en réduisant totalement le biologique au socio-culturel » (Kraus, 2005: 39). Ce défi est trop grand pour n'être relevé que par les seuls efforts du personnage éponyme Plus sage que le Roi. Le conte de Mebou s'exhibe, dès lors, comme une plateforme didactique où se déploie à la fois le plaidoyer pour un plus grand respect des droits humains, ainsi que l'hymne à la bonne gouvernance et au vivre ensemble.

Le plaidoyer en appelle au respect scrupuleux des droits humains. Dans son ouvrage *L'Arrangement des sexes*, Claude Zaidman montre que « le masculin et le féminin forment un système (2002: 15). Les deux genres émergent dans une relation de confluence marquée par la complémentarité qui rappelle à Goffman l'urgence d'une « société genrée ». Ainsi, autant on souligne à la suite de De Beauvoir qu'« on ne naît pas femme on le devient » (1949: 13), autant on devrait affirmer, *mutatis mutandis*, qu'on ne naît pas homme, on le devient. Le constat est donc établi d'affirmer à la suite de Butler que le genre est dans le trouble. C'est ce truisme qui suscite la naissance mystérieuse de l'enfant Plus sage que le Roi dans un pays lointain. Le défi qui définit les traits son existence juvénile procède de sa volonté de déconstruire impérativement un système sexiste qui réifie le genre humain. Dès l'ouverture du conte, le narrateur replonge le lecteur dans les dédales d'un système phallocratique outrageant, qui muselle, réifie et ostracise le citoyen : « dans un pays lointain, les petits garçons n'avaient pas le droit de vivre. Le Roi l'interdisait formellement. Seules les fillettes pouvaient naître et vivre sur son territoire » (Mebou, 2009: 7). Pour le Roi, la femme symbolise la quiétude au plan politique. Elle ne saurait donc aucunement attenter à son pouvoir en tant que *sexe faible*. Projetant de s'éterniser au pouvoir, le Roi ne voit aucune menace en la femme qu'il l'appréhende, selon le mot de Simone de Beauvoir, comme « l'inessentiel ».

Voilà pourquoi le monarque sexiste tient à éliminer l'enfant mâle du fait que ce dernier représente une menace pour l'éclosion de la justice sociale et l'épanouissement des identités. Pourtant, la femme s'affirme effectivement comme « l'autre au cœur d'une totalité dont les deux termes sont nécessairement l'un et l'autre » (Beauvoir, 1949: 20). Après une énième épreuve visant à éliminer Plus sage que le Roi, le monarque tue inconsciemment ses propres filles à l'issue d'une ruse mise sur pied par le « terrible garçon » (2009:18). Qui pis est, l'enfant piège le Roi lui-même à l'insu de tous et finit par le tuer par noyade avant de s'adresser au peuple du haut d'un arbre, à travers l'usage d'un certain nombre de questions rhétoriques.

Pour Jean-Jacques Robrieux, l'interrogation rhétorique, encore appelée *question de style* ou *question rhétorique*, « n'appelle même pas de réponse, tant la réaction attendue du public est considérée, même de manière forcée, comme évidente » (2000: 116). Ce mode de communiquer est l'apanage de Plus sage que le Roi qui, dans un style ironique dominé par une emphase introduite par le présentatif « c'est », déclare au peuple apeuré: « C'est moi-même ! J'ai tué votre Roi et je suis venu à son deuil. N'était-il pas méchant ? [...] Pourquoi ne voulait-il pas voir naître les garçons dans son royaume ? Avait-il peur d'être succédé ? N'ai-je pas raison si je vous disais que votre Roi n'a été qu'un assassin pendant son long règne ? » (Mebou, 2009: 18). En précisant que « toute la population présente resta figée » (18), le narrateur confirme la nature de l'interrogation usitée. La fin du règne du Roi dictateur instaure une ère nouvelle : celle de la bonne gouvernance et du vivre ensemble.

En tant qu'hymne à la bonne gouvernance et au vivre ensemble, « le conte [...écrit] est un genre chaleureux qui constitue le limon des relations humaines. Son contenu idéologique vise d'abord et avant tout l'apprentissage de la vie sociale » (Konan, 2017: 29-30). Telles sont les bases de la bonne gouvernance dont les objectifs cadrent avec l'épanouissement optimal des citoyens. Bien gouverner, c'est respecter ses semblables, quel que soit leur genre ; c'est aussi observer les règles primaires qui régissent l'éthique, entendue comme « l'ensemble des concessions, des convenances et des conventions qui favorisent le *devoir-vivre ensemble* dans la société » (Mvogo, 2008: 189). En éliminant le Roi du système gouvernemental qui donne libre cours au sacrifice humain, Plus sage que le Roi affranchit le peuple du *diktat* qui l'enserme. Ce faisant, il contribue à réguler la vie au sein du pays en ouvrant la voie à une amorce du vivre ensemble. La mort du Roi coïncide avec l'avènement d'une ère nouvelle au sein de laquelle « le genre précède le sexe » (Delphy, 2000: 19). Il s'agit pour tous les citoyens de prendre une part active à l'avènement du développement du pays en suscitant des hommes neufs mus par la volonté de changer de paradigme gouvernemental. Il s'agit d'arguer que « l'heure est venue de rassembler tout le potentiel humain pris dans sa construction sociale et sa force interactive » (Nnomo, 2004: 385). Avant de prendre le pouvoir, toutes choses qui étaient loin de constituer son objectif, l'enfant entreprend une série de concessions qui « font appel au dialogue, à la négociation, à la tolérance, à l'acceptation de l'autre avec ses

insuffisances et ses qualités » (Mvogo, 2008: 189). C'est à cela qu'invite la bonne gouvernance. Celle-ci se fonde sur des convenances que Mvogo qualifie de « bienséances sociales ». Pour lui, elles renvoient « implicitement au savoir-vivre pour soi et avec les autres » (2009:189). Ainsi, une fois fait Roi, l'enfant prend un train de mesures androgynes visant à l'opérationnalisation de ce que Varikas conçoit comme l'« éloge du neutre ». Il s'agit d'accorder une égale valeur aux genres afin de mettre l'accent sur les compétences des uns et des autres plutôt que sur leur essence ou leur nature d'homme ou de femme. Voilà pourquoi l'enfant entreprend de semer au sein du pays le bon grain de la paix aux fins de laisser germer le génie de tous au bénéfice de tous. Le narrateur affirme que « le petit garçon devint Roi à l'âge de quatorze ans, et mit fin à l'assassinat des nouveau-nés de sexe masculin » (Mebou, 2009: 18). Cette mesure salutaire porte les germes du vivre ensemble. Sa « conséquence systémique visible dans l'univers fictionnel est un éclatement des murs étroits de la cellule de l'individualisme au profit d'une parfaite coexistence des hommes, des peuples et des races » (Koné et N'golo Aboudou, 2017: 8). Le vivre ensemble ainsi défini épouse l'idée d'une « universalité humaine de condition » (Sartre, 1970: 70). Il s'agit d'une nouvelle forme d'humanisme qui intègre la vertu dans le mode de vie des humains. Le vivre ensemble oblige alors le critique à réaffirmer le mode didactique que secrète le conte, car « la gratuité de l'art ne se conçoit pas. [...] Le conte est, [...] un enseignement [...] qui enseigne aux Hommes les dangers d'un comportement déviant des normes sociales. [...] Il s'agit de responsabiliser l'individu, de veiller à l'harmonie en préservant l'équilibre de la société à travers la rectitude des comportements » (Konan, 2017: 30). Le défi que lance le jeune garçon au Roi établit cette vérité distillée dans le conte écrit. L'enfant qui finit par avoir raison d'un Roi en bravant au fil des jours des épreuves atroces montre que seul le vivre ensemble peut conduire un peuple vers les cimes de son développement. D'ailleurs, la conclusion du conte le révèle bien, puisque « durant tout son règne [celui de l'enfant devenu Roi], le royaume vécut heureux » (Mebou, 2009: 18).

#### **4. Conclusion**

A tout prendre, le conte écrit de Béatrice Laure Mebou illustre la vitalité d'un genre littéraire hybride à mi-chemin entre l'oralité et l'écriture. L'enfant s'y dévoile comme un acteur majeur à travers son implication et son déploiement dans la didactique des identités de genre. En changeant de paradigme, notamment son contexte d'expression, le conte écrit s'émancipe de tout confinement pour finalement s'offrir au monde comme *la bouteille à la mer* d'Alfred de Vigny. Chaque lecteur est appelé à y tirer le meilleur parti, à y extraire ce que Nicolas Boileau perçoit comme la *substantifique moelle*. Le conte écrit se positionne ainsi comme un mode de resocialisation fécond de l'humain par l'enfant, par livre interposé. Le commun des mortels hérite surtout des sages enseignements que diffuse à profusion cet outil, notamment les stratégies concourant au vivre ensemble dont ont tant besoin les nations du monde, à l'heure où des mouvements sécessionnistes de tous bords secouent la planète, sacrifiant l'avènement

de la paix durable et le rêve d'harmonie si chers aux citoyens de la planète, à l'autel de la discrimination sexuelle.

## 5. Références bibliographiques

- AISSAOUI, Khadidja. « *L'écriture de la nouvelle entre intergénéricité, interdiscursivité et interculturel. Le cas d'Enfantement à vif de Raïssi Rachid* », (mémoire de Master, UKM Ouargla, 2015).
- BARBERIS, Pierre. « La Sociocritique ». In *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, edited by Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Paris : Bordas, 1990, pp. 121-154.
- BEAUVOIR, Simone De. *Le Deuxième sexe*. Paris, Gallimard, 1949.
- BEBEY, Francis. *Trois petits cireurs*. Yaoundé : CLE, 1989.
- BINETTE, Cindy. *Intermédialité et intergénéricité dans la télé-série Les Invincibles*, Québec : Canada, 2013.
- DACY, Elo. *L'Actualité de Frantz Fanon. Actes du colloque de Brazzaville*. Paris : Karthala, 1986.
- KONE, Diakiridia et N'golo Soro Aboudou. *De l'altérité à la poétique du vivre ensemble dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 2017.
- KRAUS, Cynthia (2005), « Avarice épistémique et économie de la croissance : le pas rien du constructionnisme social ». In *Le Corps, entre sexe et genre*, edited by Hélène Rouch, Elsa Dorlin and Dominique Fougeyrollas Schwebel, Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 33-47.
- MEAD, Margaret. *L'un et l'autre sexe*. Paris: folio, 1988.
- MEBOU, Béatrice Laure. *Plus sage que le roi ....* Yaoundé: Ifrikiya, 2014.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé précédé de portrait du colonisateur*. Paris: Payot, 1973.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris: PUF, 1980.
- MONGO, Pabé, Hane, Khadi and Waberi, Abdourahman Ali. *Enfances*, Yaoundé : Akoma Mba et Tropiques, 2005.
- MÜLLER, Jürgen Ernst. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006, pp. 99-110.
- MVOGO, Faustin. « Littérature maghrébine : quête, requête ou conquête de l'éthique ? », In *Annales de la FALSH. Identité culturelle et mondialisation*, Yaoundé : LGE, 2008, pp. 189-197.
- NNOMO, Marcelline. « Le Genre : de la "pensée de la différence" à la postulation d'une catégorie d'analyse », *Heuristique*, Vol. 1, n° 2, 2013, pp.11-25.
- OLINGA, Alain Didier. *Propos sur l'inertie*. Yaoundé: CLE, 2009.
- ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE. *Égalité ses sexes et développement*. Paris: Jouve, 2002.
- PANGOP, Alain Cyr. « Transmission Populaire Au Cameroun : Le Théâtre Et Ses Supports », *Notre Librairie. Littérature et développement*, n° 157, 2005, pp. 68-74.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et Argumentation*. Paris: Nathan, 2000.
- SARTRE, Jean Paul. *L'Existentialisme est un Humanisme*. Paris: Nigél, 1970.
- WOLF, Werner. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999.
- YAO KONAN, Lambert. « Littérature orale africaine et intégration sociale : l'exemple du conte ». In *De l'altérité à la poétique du vivre ensemble dans*

*Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n.º 8, 2021, pp. 137-151. ISSN: 2386-8708

*la littérature africaine*, édité by Kone Diakiridia and N'golo Soro Aboudou. Paris: L'Harmattan, 2017, pp.19-40.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## **Bruja gestante: Criminalización patriarcal del cuerpo (no)materno en el acceso al aborto en Argentina**

**Pregnant witch: Patriarchal criminalization of the (non) maternal  
body in access to abortion in Argentina**

**Noelia Rozanski**

*Universidad de Buenos Aires*  
noe.rozanski@gmail.com

Fecha de recepción: 02/06/2021    Fecha de evaluación: 01/09/2021  
Fecha de aceptación: 07/09/2021

### **Resumen**

El discurso criminológico de la Inquisición condensado en el *Malleus Maleficarum* en el siglo XV y heredero de prácticas de persecución y tortura desarrolladas a partir del siglo XII, se valió de la imagen de la *bruja* para ser funcional a sectores de poder en su empresa de aniquilar y diezmar poblaciones enteras e imprimir en los cuerpos modos de ser y actuar necesarios para el desarrollo de un sistema económico que requería un modelo articulado y controlado de producción/reproducción: el capitalismo. Es objetivo de este trabajo analizar la criminalización patriarcal del cuerpo (no)materno en el acceso al aborto en Argentina y las continuidades del discurso demonológico del siglo XV a partir del caso Belén, una mujer que entre 2014 y 2017 estuvo 29 meses detenida por un aborto espontáneo acusada de matar a su "hijo". Para el abordaje del caso, nos valdremos de los aportes teóricos de distintas autoras feministas, y a partir de allí indagaremos cómo el poder punitivo del Estado atraviesa el cuerpo con tecnologías de biopoder, le imprime modos de ser, pensar y actuar, imperativos y prohibiciones, y demoniza con su impronta patriarcal la parte "maldita", subversiva e infame de lo que en este trabajo hemos llamado "bruja gestante".

**Palabras clave:** cuerpo, aborto, criminalización, patriarcado, bruja, Argentina



## Abstract

The criminological discourse of the Inquisition condensed in the *Malleus Maleficarum* in the 15th century and heir to the practices of persecution and torture developed from the 12th century, made use of the image of the witch to be functional to sectors of power in its endeavor to annihilate and decimating entire populations and imprinting in the bodies ways of being and acting necessary for the development of an economic system that required an articulated and controlled model of production / reproduction: capitalism. The objective of this work is to analyze the patriarchal criminalization of the (non) maternal body in access to abortion in Argentina and the continuities of the demonological discourse of the 15th century from the case of Belén, a woman who between 2014 and 2017 was detained for 29 months by a spontaneous abortion. To approach the case, we will use the theoretical contributions of different feminist authors, and from there we will investigate how the punitive power of the State crosses the body with biopower technologies, prints ways of being, thinking and acting, imperatives and prohibitions, and demonizes with its patriarchal stamp the "cursed", subversive and infamous part of what in this work we have called "pregnant witch".

**Key words:** body, abortion, criminalization, patriarchy, witch, Argentina

### 1. Introducción

...me contaron que hay mujeres que tienen miedo al ir a un hospital, con una hemorragia (yo les digo que si van a un sanatorio no les va a pasar nada, ahora si van a un hospital público pueden terminar en la cárcel) yo les digo que no tengan miedo. Que hay que luchar para que no vuelva a pasar nunca más.

Belén

El discurso criminológico de la Inquisición condensado en el *Malleus Maleficarum* en el siglo XV y heredero de prácticas de persecución y tortura desarrolladas a partir del siglo XII, se valió de la imagen de la *bruja* para ser funcional a sectores de poder en su empresa de aniquilar y diezmar poblaciones enteras e imprimir en los cuerpos modos de ser y actuar necesarios para el desarrollo de un sistema económico que requería un modelo articulado y controlado de producción/reproducción: el capitalismo.

El *Malleus Maleficarum*, escrito en 1487 por Jacob Sprenger y Heinrich Krämer, dos monjes de la Orden de Santo Domingo de Guzmán, constituye la primera elaboración orgánica de la criminología moderna, ya que si bien el imperio romano había utilizado la tortura como método de ejercicio del poder punitivo, nunca desarrolló una teoría respecto de la etiología del delito, ni teorizó acerca de formas de control ni prevención criminal. Esta criminología originaria demonológica,

inventó, frente a un Dios ejecutado por el poder punitivo, un enemigo, Satán [del hebreo "enemigo"] y también un

ejército de seres malignos a sus órdenes, que con la complicidad de los humanos más débiles o inferiores se dedicaba a producir todos los males imaginables, por lo que no quedaba más remedio que oponerle otro ejército (Zaffaroni, 2011: 27)

La caza de brujas se justificó en la persecución de las mujeres por ser seres inferiores, débiles, influenciables por Satán y consecuentemente una amenaza para la sociedad. Comienza entonces un proceso de maternización de los cuerpos femeninos circunscriptos al espacio del hogar en el trabajo de reproducción de mano de obra, que entrado el siglo XIX se verá justificado por el discurso médico, y será nuevamente funcional al control de las poblaciones. Esta búsqueda de explicaciones científicas al origen del crimen cristalizará en la criminología positivista con la imagen de la “mala mujer”, “mala madre”, asociando desde planteos moralizantes, la falta al cumplimiento del estereotipo con la “mala vida”.

Es objetivo de este trabajo analizar la criminalización patriarcal del cuerpo (no)materno en el acceso al aborto en Argentina y las continuidades del discurso demonológico del siglo XV a partir del caso Belén, una mujer que entre 2014 y 2017 estuvo 29 meses detenida por un aborto espontáneo. Al momento de la detención tenía 25 años, desconocía estar embarazada, y había acudido al Hospital Avellaneda de la ciudad de Tucumán por un dolor abdominal persistente hacía una semana. Sin darle explicaciones, y luego de practicarle intervenciones varias que van desde un legrado y vigilancia policial hasta exhibirle un feto muerto -su “hijo” al que supuestamente “asesinó”-, en cuestión de horas, con un relato de los hechos contradictorio en horarios, con un feto que fue encontrado muerto por traumatismo de cráneo en el inodoro de un baño del Hospital, sin ADN que acreditara filiación y con incongruencias respecto a la edad gestacional -22 semanas, 27, luego 32- Belén queda detenida por homicidio agravado por el vínculo.

Para el abordaje del caso, nos valdremos de los aportes teóricos de distintas autoras feministas<sup>1</sup>, y a partir de allí indagaremos cómo el poder punitivo del Estado atraviesa el cuerpo con tecnologías de biopoder, le imprime modos de ser, pensar y actuar, imperativos y prohibiciones, y demoniza con su impronta patriarcal la parte “maldita”, subversiva e infame de lo que en este trabajo hemos llamado “bruja gestante”.

## **2. Biopolítica de la reproducción**

me hicieron entrar a la sala de parto, me hicieron dormir, yo no sabía que estaba embarazada, yo creía que era una hemorragia por tantos medicamentos que había tomado. A mi preguntaban si estaba embarazada y yo contestaba que no. Nunca me dijeron que había un bebé. Me hicieron el legrado, después de ahí estuve hasta las 06:20 en la sala de parto y ahí vino un

---

<sup>1</sup> Federici y Fraser desde un feminismo de orden anticapitalista; Preciado, Butler, Wittig, Barrancos y Segato para indagar en la relación de género, cuerpo y feminismo.

enfermero y me hizo ver. Yo nunca quise empujar. Me hizo ver en una cajita el feto (...) Nada que ver el relato que dijeron. Cómo piensan que yo voy a hacer esa crueldad, yo no soy así. Cómo pueden inventar que yo voy a tratar de empujarlo por el inodoro” (Cámara penal. Sala III. Tucumán, Belén s/homicidio doblemente agravado por el vínculo y alevosía 19/04/2016).

El derrotero de violencia institucional que vivió Belén desde su entrada al Hospital Avellaneda la madrugada del 21 de marzo de 2014 refleja el legado que el patriarcado nos imprimió en el cuerpo desde los tiempos de la Inquisición. La denuncia del personal médico, la imputación de un homicidio sin pruebas de ADN, el mote de “asesina” hasta su entrada a prisión muestran un conjunto de tecnologías de poder disciplinario atravesando su piel.

Esta biopolítica de control del cuerpo femenino tuvo su génesis en el período de acumulación primitiva que posibilitó el surgimiento del modelo capitalista, y operó como elemento central de lo que posteriormente se constituyó en feminidad hegemónica. Un nuevo orden que “como una prisión” (Federici, 2015) limitó a las mujeres a la función reproductiva.

En este sentido es preciso entender el control del cuerpo en el contexto del modo binario capitalista, donde los hombres comenzaron a ser el sujeto único universal en detentar el poder de la producción, y las mujeres acabaron confinadas al espacio del hogar para el cuidado y desarrollo de fuerza de trabajo, un espacio que se inscribió en el ámbito de lo privado pero con fuertes implicancias en lo público como condición necesaria para el funcionamiento de la producción capitalista, una “política del cuerpo” que operó en una falsa idea de los límites de privacidad de la familia.

El periodo de acumulación primitiva marca tres fenómenos relevantes para la acumulación capitalista: una nueva división sexual que ligó lo femenino a la función reproductiva de la fuerza de trabajo; un nuevo orden patriarcal, donde esa función reproductiva desarrollada en la esfera del hogar, excluyó a las mujeres del trabajo asalariado y las subordinó a los hombres en el aspecto económico; y por último, la mecanización del cuerpo, erigiendo a las mujeres en “máquina de producción de nuevos trabajadores”. Según Silvia Federici,

en la sociedad capitalista, el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo. En este sentido, es bien merecida la importancia que ha adquirido el cuerpo, en todos sus aspectos — maternidad, parto, sexualidad—, tanto dentro de la teoría feminista como en la historia de las mujeres (Federici, 2015: 28)

Como terreno de explotación, el cuerpo fabrica lo femenino a la vez que es objeto de imposiciones que determinan esa construcción identitaria:

desde esa perspectiva, una mujer es principalmente un cuerpo-máquina con útero, cuya autonomía se diluye a la orden de imperativos de maternidad que confluyen como engranaje de un modelo económico que le requiere reproducción de mano de obra en masa. El ser se reduce a “cuerpo gestante”, “órgano-trabajo cuya producción de riqueza biopolítica ha sido totalmente expropiada y ocultada bajo la cobertura de una función puramente biológica” (Preciado, 2019: 73), espacio biopolítico de excepción, vigilancia y tutela política, depositario de disputas entre distintos poderes, de mecanismos y tecnologías de control donde se aloja y construye lo público y se fabrica la soberanía nacional.

En este contexto, en el que “hombre” y “mujer” se presentan como dos expresiones sociales y políticas dentro de un sistema heterosexual que los sitúa en los dos grandes polos del sistema capitalista -producción y reproducción-, la heterosexualidad asociada al gran imperativo de la maternidad se presenta como régimen político garante de la relación entre la identidad de género y ciertos órganos concebidos como sexuales y reproductivos (Wittig, 2001).

Sin embargo, el cuerpo y ese género que arbitrariamente le ha impuesto ciertas obligaciones en detrimento de su libertad, también puede entenderse como resistencia. Si bien es posible considerar que el género “califica” y que universaliza el marco binario del sexo en la constitución de una episteme conceptual (Wittig, 1984), también es cierto que puede ser performativo dado su carácter abierto, incompleto, siempre en construcción en relación a la coyuntura, al momento y el deseo, sujeto a contradicciones e identidades que bien pueden alternadamente instaurarse o abandonarse (Butler, 1990;2018), correrse de estereotipos, cuestionarlos, promover nuevas formas identitarias o transformar los sentidos de las formas que social y políticamente conocemos y se nos presentan como entidades inmutables y acabadas.

Joan Scott (1996) señala cuatro dimensiones en las que el género puede expresarse en tanto forma de relaciones significantes de poder: las representaciones simbólicas, los conceptos normativos, las instituciones sociales y las identificaciones subjetivas. De modo que dentro del conjunto de prácticas que culturalmente se asocian a “hombre” o “mujer” queda suficiente margen de acción para que las identidades trasciendan los límites que tradicionalmente les son impuestos, subvirtiendo así la construcción binaria de lo masculino y lo femenino.

¿Podemos pensar maternidades-otras? En este sentido, cabría considerar la noción de cuerpo gestante en las antípodas de la relación causal entre mujer y reproducción, ya sea porque puede un sujeto gestante mujer decidir interrumpir un embarazo, no concebir o materner de un modo no hegemónico; ya sea porque un sujeto gestante hombre decida hacer uso de su útero. Así se desdibuja el sentido patriarcal del cuerpo femenino porque no se reduce género ni útero a las mujeres sino a una cuestión cultural más amplia, ni tampoco se confina a la mujer al trabajo no pago de la reproducción.

Si utilizamos la categoría de género en sentido de resistencia, advertimos a lo masculino y lo femenino como posiciones relativas de la

vida social, que si bien son representadas por anatomías específicas, pertenecen a una trama de relaciones que condiciona, pero no necesariamente determina. Como advierte Rita Segato, “[los géneros pueden ser] posiciones y lugares en una estructura de relaciones abierta y disponible para ser ocupada por otros significantes.” (Segato, 2010: 56)

Cuando una mujer aborta “el cuerpo femenino es un cuerpo sustraído a la exclusiva ratio médica sobre todo si se cruza con el vertedero patriarcal de sancionar la moral femenina” (Barrancos, 2019: 25). Cuando una mujer aborta se desprende de su útero un significante polisémico que implica tanto disquisiciones sobre criminalidad como las más variadas reflexiones de qué es “ser” mujer. Cuando una mujer que aborta es condenada por la justicia como “homicida”, a su cuerpo encarcela el sistema judicial pero también médico. Belén fue criminalizada desde que ingresó al hospital en total violación del secreto profesional que el personal médico debió guardar, y que fue el detonante de los siguientes 29 meses que pasó en prisión por lo que en su ingreso al centro de salud la madrugada del 21 de marzo de 2014 fue diagnosticado como abdomen agudo y con el correr de las horas derivó en “aborto espontáneo incompleto sin complicaciones” (fs. 65). Tal como consta en la causa:

La situación de vulnerabilidad de la mujer cobra especial relevancia al haber llegado al nosocomio apremiada por su situación de salud, impelida a colocar en forma involuntaria su propio cuerpo en manos de profesionales del estado que se suponía que debían guardar silencio de todo lo que hubieran conocido por motivo de su actividad médico asistencial. Es decir que en modo alguno puede considerarse que su sometimiento al servicio médico fuera voluntario, ya que se encontraba entre la espada o la pared, ante el inhumano dilema: la muerte o la cárcel (CSJ Tucumán, Sala Civil y Penal, SSS s/ Homicidio agravado por el vínculo mediando circunstancias extraordinarias de atenuación (Caso Belén), reg. n° 329/17, rta. 23/03/2017)

¿Por qué una emergencia obstétrica causada por el cuerpo en un instante totalmente involuntario termina en una condena por homicidio? ¿Por qué el pedido de ayuda médica deriva en una denuncia? ¿Por qué el acceso a la salud se vuelve imposible si no se entra en el circuito privado de atención? ¿Por qué la suerte de las mujeres pobres se debate entre la muerte o la cárcel sin otra opción posible?

La criminalidad del aborto recae en la fuerza cuestionadora del control de la libertad del cuerpo impuesto desde la inquisición. Cuando una mujer aborta, intencionalmente o no, aún si abortara espontáneamente más allá de su voluntad, cambia cuerpo como explotación por “soberanía del cuerpo”, hace uso de una “voluntad sobre el cuerpo” (Barrancos, 2019) que le compete solo a sí misma, pone en jaque al patriarcado, desarticula su sentido.

### 3. **Violencia institucional en el acceso al aborto legal**

La actividad acusatoria del fiscal se encaró desde un primer momento con el prejuicio de culpabilidad de la mujer (...) Y la violencia institucional acaecida en el ámbito médico y judicial se enanca inmediatamente con la cuestión de género, porque probablemente muchas de las graves falencias apuntadas no se hubieran verificado en un caso con un hombre como presunto autor. Para saber si los estereotipos de género estuvieron presentes en este proceso, sólo hace falta preguntarse: ¿se hubiese llegado a una condena de homicidio agravado por el vínculo de un hombre en una causa donde el cuerpo del delito se perdió y no hay datos que permitan conocer la efectiva relación entre víctima y victimario? ¿con una autopsia con incongruencias tales como el sexo de la víctima o su edad gestacional y con una causa de la muerte no determinada de forma clara y precisa? ¿se hubiese avalado que la defensa no realizara planteo alguno frente a estas situaciones y ni propusiera prueba de descargo? ¿Se hubiera permitido que la defensa ocurriera en sentido contrario a la posición de inocencia sostenida en las declaraciones y palabras del acusado en todo momento? (CSJ Tucumán, Sala Civil y Penal, SSS s/ Homicidio agravado por el vínculo mediando circunstancias extraordinarias de atenuación (Caso Belén), reg. n° 329/17, rta. 23/03/2017)

El juicio moral que vivió Belén da cuenta de un conjunto de prácticas que conforman un camino laberíntico en el que las personas gestantes quedan atrapadas ante situaciones de interrupción del embarazo. Esta praxis jurídica acompaña y recrudece los mecanismos de vulneración de derechos llevados a cabo por el sistema de salud, a la vez que reproduce lógicas de opresión que derivan de estereotipos de género<sup>2</sup> que sitúan a las mujeres en la función materna en detrimento de derechos como la salud, la vida, la igualdad y la no discriminación. El impedimento al acceso al aborto seguro representa una de las formas de violencia contra las mujeres en que se manifiesta el sentido androcéntrico del sistema de justicia, replicadas en otras instituciones del Estado como las agencias de salud, educación o de gobierno en cualquiera de sus formas.

---

<sup>2</sup> Respecto de los “estereotipos de género”, la Corte Interamericana de Derechos Humanos ha dicho en “González y otras (Campo Algodonero) c/México” (16/11/2009), párrafo 401: “el estereotipo de género se refiere a la preconcepción de atributos o características poseídas o papeles que son o deberían ser ejecutados por hombres y mujeres respectivamente (...) Es posible asociar la subordinación de la mujer a prácticas basadas en estereotipos de género socialmente dominantes y socialmente persistentes, condiciones que se agravan cuando los estereotipos se reflejan, implícita o explícitamente, en políticas y prácticas, particularmente en el razonamiento y el lenguaje de las autoridades (...) La creación y uso de estereotipos se convierte en una de las causas y consecuencias de la violencia de género contra la mujer.”

A través de la criminalización, o de la omisión en brindar asistencia, información, o el desarrollo de políticas públicas para la ampliación de derechos, el Estado incumple un deber que le es exigido tanto en el derecho interno como internacional, ejerciendo violencia institucional. En los términos del art. 6.b de la Ley 26.485 de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales, se entiende como violencia institucional contra las mujeres:

aquella realizada por las/los funcionarias/os, profesionales, personal y agentes pertenecientes a cualquier órgano, ente o institución pública, que tenga como fin retardar, obstaculizar o impedir que las mujeres tengan acceso a las políticas públicas y ejerzan los derechos previstos en la ley.

Es así que cuando hablamos de violencia contra las mujeres estamos dando cuenta de la discriminación estructural del sistema de justicia, solapada tras la ficción de la igualdad formal de derechos que esencialmente han sido pensados desde concepciones androcéntricas. Como plantea Encarna Bodelón,

la idea de que la protección de los derechos de las mujeres en los códigos penales está garantizada por la igualdad formal, olvida que dichos códigos se configuraron de espaldas, olvidando y negando, a las violencias más frecuentes que sufren las mujeres, las violencias machistas (Bodelón, 2014: 137)

Los Estados tienen la obligación legal, y el deber de garantía para el pleno ejercicio de los derechos consagrados en los instrumentos de derechos humanos que suscriben en el marco del Sistema Interamericano de Derechos Humanos, y asimismo les corresponde adoptar medidas afines en el derecho interno. En este sentido, el Comité CEDAW (Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer) en su Recomendación General Número 24 “La mujer y la salud” (1999), establece que

en relación con los servicios de aborto, los Estados deben avanzar en la eliminación de cualquier provisión legal que penalice a las mujeres que se han sometido a la práctica de un aborto.

De igual modo, en su Declaración sobre la Violencia contra las Mujeres, Niñas y Adolescentes y sus Derechos Sexuales y Reproductivos (2014), el Mecanismo de Seguimiento de la Convención de Belém Do Pará (MESECVI) señaló que es un deber de los Estados eliminar el aborto inseguro que se cobra la vida de las mujeres.

En la Observación General N° 14, sobre Derecho al disfrute del más alto nivel posible de salud (2000) el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, planteó que

el ejercicio del derecho de la mujer a la salud requiere que se supriman todas las barreras que se oponen al

acceso de la mujer a los servicios de salud, educación e información, en particular en la esfera de la salud sexual y reproductiva.

Y en la Observación General N° 22 sobre el Derecho a la salud sexual y reproductiva (2016), planteó que:

La prevención de los embarazos no deseados y los abortos en condiciones de riesgo requiere que los Estados adopten medidas legales y de políticas para garantizar a todas las personas el acceso a anticonceptivos asequibles, seguros y eficaces y una educación integral sobre la sexualidad; liberalicen las leyes restrictivas del aborto; garanticen el acceso de las mujeres y las niñas a servicios de aborto sin riesgo y asistencia de calidad posterior a casos de aborto; y respeten el derecho de las mujeres a adoptar decisiones autónomas sobre su salud sexual y reproductiva.

En Argentina, se sancionó el 30/12/2020, y entró en vigencia el 24/01/2021, la Ley 27.610 de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE). Ese hito, que reconoce el aborto a libre demanda hasta la semana catorce de gestación inclusive, y condensa la lucha del movimiento de mujeres por el derecho a decidir sobre el propio cuerpo y los propios planes de vida desde la vuelta de la democracia en 1983, constituye un gran punto de inicio para la ampliación de derechos en materia (no)reproductiva y el reconocimiento de demandas durante décadas negadas. El derrotero por el acceso a la interrupción voluntaria del embarazo es un proceso de larga data que en algunos casos al momento de llevar el ejercicio de derechos a la práctica aún presenta un marcado sesgo de injusticia reproductiva que, a través de la interpretación restrictiva de la norma, se reduce a un modelo de criminalización y penalización total.

El aborto en Argentina es legal desde 1921 de acuerdo al art. 86 del Código Penal argentino (CPA). Esto implicó hasta la sanción de la Ley 27.610 de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) un enfoque único para regular el aborto bajo el “modelo de causales” o indicaciones: el aborto no es punible si se ha realizado con el fin de evitar un peligro para la vida o la salud de la mujer [o la persona gestante], y/o si el embarazo proviene de una violación. En 2012, la Corte Suprema de Justicia de la Nación se pronunció en el fallo F.A.L. s/medida autosatisfactiva. F.259. XLVI sobre el modo de interpretación del art. 86 del Código Penal Argentino (CPA), sentando precedente para un sentido interpretativo amplio: la práctica debía resolverse sin dilación y sin recurrir a la vía judicial privilegiando la interpretación legal más favorable a la persona frente al poder estatal, y extendiendo la causal violación a toda mujer que sea víctima de ese delito y no únicamente a aquellas con alguna patología vinculada a la salud mental. En este sentido, el fallo F.A.L. s/medida autosatisfactiva estableció:



-Invocando los principios de estricta legalidad y pro homine, privilegiar la interpretación legal más favorable a la persona frente al poder estatal:

priorizar una exégesis que esté en consonancia con el principio político criminal que caracteriza al derecho penal como la última ratio del ordenamiento jurídico y a privilegiar la interpretación legal que más derechos acuerde al ser humano frente al poder estatal (Cdo 17).

-Invocando los principios de igualdad y de prohibición de toda discriminación, extender la causal violación a toda mujer que sea víctima de ese delito, y no únicamente a aquellas con alguna patología vinculada a la salud mental:

reducir por vía de interpretación la autorización de la interrupción de los embarazos sólo a los supuestos que sean consecuencia de una violación cometida contra una incapaz mental implicaría establecer una distinción irrazonable de trato respecto a toda otra víctima de análogo delito que se encuentre en igual situación y que, por no responder a ningún criterio válido de diferenciación, no puede ser admitida (Cdo 15).

-Invocando el principio de reserva, eliminar todo requisito de trámite judicial para acceder a un aborto legal en los términos que la ley prevé:

a la luz del principio de reserva constitucional (artículo 19 in fine de la Constitución Nacional), ha de concluirse en que la realización del aborto no punible allí previsto no está supeditada a la cumplimentación de ningún trámite judicial (Cdo 8).

Posterior a la sanción de la Ley 27.610 de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) comenzó a regir un sistema mixto: se mantuvo el modelo de causales para abortos a partir de la semana quince de gestación, y se incluyó el modelo de plazos para la interrupción voluntaria del embarazo hasta la semana catorce de gestación inclusive.

En 2014, al momento en que Belén llega al Hospital con una gestación de aproximadamente dieciocho semanas, el derecho a la interrupción voluntaria del embarazo no estaba reconocido. Sin embargo, su caso es representativo del estigma que aún recae en el acceso al aborto. Probablemente, hubiera vivido el mismo camino de violencia institucional, en primer lugar porque desconocía su estado de embarazo, lo cual podría haberse interpretado como lo hizo el personal de salud que la atendió: intención de disimular su accionar criminal, y en segundo lugar, porque al no ser posible interrumpir el embarazo por el modelo de plazos, ya que superaba las catorce semanas de gestación inclusive, se hubieran presentado reticencias a encuadrar la interrupción en alguna de las causales, como ocurrió en 2014.

Si bien el caso no responde a la causal violación, todo el proceso de asistencia médica para la culminación del aborto espontáneo que comenzó

posterior al ingreso al Hospital, podría encuadrarse en la causal salud<sup>3</sup> siguiendo un criterio amplio de interpretación, y según el Protocolo para la atención integral de las personas con derecho a la interrupción legal del embarazo del Ministerio de Salud de la Nación<sup>4</sup> en ese entonces vigente. Sin embargo, Belén fue injustamente criminalizada por una total y absolutamente intencionada interpretación restringida de un derecho que le pertenecía, y es importante dar cuenta de ello para eliminar las barreras de acceso al aborto seguro, evitar la condena moral a una maternidad forzada y erradicar la violencia institucional a la que mujeres como ella son cotidianamente sometidas.

#### **4. Belén “bruja gestante”**

...después de dar a luz a su hijo, BÉLEN cortó el cordón umbilical que unía la placenta con el cuerpo de su hijo, luego lo anudó y con claras intenciones de provocar la muerte de su hijo, lo arrojó por las cañerías del baño (...) Con su ilícito accionar provocó en su hijo un traumatismo encéfalo craneano, lesión que ocasionó el óbito del niño. Luego de consumado su accionar, se retiró del baño y se dirigió nuevamente al consultorio donde estaba siendo atendida, quedando el cuerpo de su hijo, ya sin vida, atascado en la cañería del inodoro (Cámara penal. Sala III. Tucumán, Belén s/homicidio doblemente agravado por el vínculo y alevosía 19/04/2016)

Belén gestó, pero no “maternó”, o lo hizo de un modo disruptivo al que se espera del cuerpo-mujer, no deseó, o lo hizo en un sentido distinto del de la reproducción, no cuidó, o no lo hizo de acuerdo con su “condición femenina”, transgredió la reducción de la subjetividad a la maternidad, fue criminalizada y expuesta al castigo penal y moral por “matar” a su “hijo”.

Las reiteradas alusiones a su maternidad y la imputación de homicidio sin pruebas de ADN nos remiten al sentido de la criminalidad femenina del siglo XV en Europa. La caza de brujas como mecanismo de control social fue funcional a un modelo económico naciente que fundó su producción en el trabajo no pago de reproducción social realizado por las mujeres en el hogar. La maternidad, antes situada en el espacio privado,

---

<sup>3</sup> Si bien la causal salud contemplada en el art. 86 refiere al riesgo generado por el embarazo, podría entenderse ese riesgo en los términos del aborto espontáneo: el embarazo interrumpido que luego del cual Belén requirió de asistencia y en lugar de ello fue atrapada en un derrotero de criminalización y violencia institucional.

<sup>4</sup>El Protocolo establece: la salud como concepto integral que involucra las dimensiones física, mental y social, de acuerdo a lo establecido por la Organización Mundial de la Salud (OMS); el peligro a la salud como posibilidad y no necesariamente como configuración de daño; la protección del derecho a la igualdad ante la ley y no discriminación en el proceso de atención médica; la obligación del personal médico de actuar conforme los criterios de interpretación establecidos por la CSJN en F.A.L., pudiendo ser responsabilizados penal, civil o administrativamente en caso de no cumplimiento.

pasó a ser una cuestión de Estado, y salir de ese estereotipo ser bruja y por ende criminal.

Asimismo, en la época, a todo fenómeno que no pudiera ser explicado desde la razón se le atribuía origen demonológico. Ciertas conductas como la muerte de bebés al nacer, abortos espontáneos, o cualquier otra situación desconocida era entendida como producto de la acción sobrenatural o de maleficios realizados por enviados de Satán. El origen del delito también se entendía así, aunque allí ya con los marcados intereses económicos del capitalismo naciente, se siguió la filosofía que San Agustín desarrolló en el siglo IV. Su pensamiento, citado en el *Malleus Maleficarum*, postulaba la existencia de una estructura binaria dicotómica conformada por el Bien y el Mal, una suerte de sistema de dos ciudades contrapuestas –la de Dios y la de Satán- donde el mal era consecuencia de la caída de los ángeles que hicieron uso inadecuado de su libertad y esperaban el juicio final. Ese mal operaba a través de seres humanos débiles, más vulnerables a las influencias del ángel caído maléfico por excelencia: Satán (Zaffaroni, 2011).

La mujer fue considerada desde el relato religioso el ser más débil. El *Malleus Maleficarum* afirma su inferioridad biológica e intelectual desde una hipótesis que nuevamente sitúa al cuerpo como elemento fundamental: nacida de una costilla curva del hombre, su naturaleza indica la desviación de la rectitud adecuada. Las brujas subvierten la razón con la lógica de lo irracional y con un saber que se presenta como resistencia a la conversión disciplinaria del cuerpo y a la racionalización capitalista que lo destina al trabajo no pago de alojar/generar mano de obra.

Allí radica la criminalización de su control sobre la reproducción, y su masacre bajo la acusación de brujería. Allí se funda la estructura inquisitorial que se replicó a lo largo de la historia: se alega un peligro cuya magnitud genera un estado de emergencia que sólo es posible de resolver librando una guerra contra el mal. En términos de Federici,

las mujeres eran acusadas de ser poco razonables, vanidosas, salvajes, despilfarradoras. La lengua femenina, era especialmente culpable, considerada como un instrumento de insubordinación (Federici, 2015: 181).

En *La mujer delincuente*, Lombroso y Ferrero (1893;2004) señalaron que las mujeres están menos inclinadas congénitamente al delito que los hombres. En ese trabajo, articulado con otros en los que desarrollaron categorías como “monstruosidad” o “criminal nato”, planteaban que, si bien la inferioridad biológica de la mujer la convertía en sujeto con poca habilidad para planificar un delito, eso no la hacía menos criminal que el hombre: las mujeres cometían menos delitos que los hombres, pero eran más perversas y crueles, insensibles al dolor, deficientes morales, celosas y vengativas.

Al igual que la criminología originaria y positivista comparten la impronta misógina en el discurso. Si la inquisición justificaba la inferioridad de la mujer en el relato bíblico -como subproducto del hombre por su nacimiento a partir de una costilla curva- el positivismo criminológico planteaba una explicación desde la ciencia: la corteza cerebral,

particularmente en los centros psíquicos, es menos activa que la del hombre.

La delincuencia en las mujeres era menor, a excepción de los infanticidios, un tipo de delito que no sólo se asociaba a factores congénitos, innatos, ligados a la herencia o a la inmoralidad, sino que además incluía la anormalidad vinculada a la transgresión del imperativo de maternidad y el amor, atributos considerados “naturalmente” femeninos. Los infanticidios significaban menos del 1% de delitos contra la vida, aunque la prensa les otorgó gran relevancia. Según Julieta Di Corleto (2018):

En 1890 los infanticidios que llegaban a conocimiento de la policía representaban el 0,43% de los delitos contra la vida. En 1910, el porcentaje ascendería al 0,54% y el de los abortos al 0,39%; de manera que, a la luz de lo que establecían las estadísticas policiales, la participación exclusiva de las mujeres en hechos de estas características seguía siendo mínima (Di Corleto, 2018: 55)

La producción intelectual y las publicaciones en revistas académicas siguieron a misma línea. La “loca moral infanticida” es según José Ingenieros (1916), un tipo de “anormal congénito”, cuya conducta es resultado de causas orgánicas que la llevan a no poder adaptar su conducta a la moral del medio en que vive. Huérfana de madre y padre, criada en una Casa de Expósitos, sirvienta y prostituta, Ingenieros repara en su transgresión al mandato materno y al amor, lo que Lombroso denomina “función social [de la mujer]”.

En su artículo “La dismaternidad en la mujer delincuente”, publicado en 1899 en Buenos Aires, en la revista *Criminalogia Moderna*, Lombroso definió la dismaternidad como “aquel tedio o aversión hacia los hijos, que yo anotaría como característico de los criminales...” (Lombroso, 1899: 201) circunscribiendo la criminalidad de la mujer a su “función social: al amor y a la maternidad”, y vincula el delito a la falta de “caracteres femeniles” que clasifica en corporales: aspecto viril, vello desarrollado, cabellos oscuros (sic), etc.; y morales: la dismaternidad y la falta de pudor (Lombroso, 1899: 201).

Asimismo, la alusión a la histeria, como a los factores hereditarios u otras causas biológicas vinculadas al delito, se justificaron con la inclusión de la “criminología clínica”, un saber de “expertos” destinado a diagnosticar la “peligrosidad”, un discurso que fue fundamental para el positivismo criminológico que se pretendía objetivo y que para ello necesitaba fundarse a partir de la voz de la ciencia. Esa voz de autoridad la portaron los peritos, médicos cuya función fue brindar pruebas observables e irrefutables de la criminalidad de una persona. A decir de Zaffaroni:

Con los médicos y su reduccionismo racista se confirmaba que los delincuentes eran degenerados semejantes a los salvajes colonizados y debían ser tratados de modo similar a éstos, en tanto que las personas decentes eran biológicamente superiores y,

por ende, inmunes al poder punitivo (Zaffaroni, 2011: 96).

La referencia al saber clínico como argumento de la criminalidad en las mujeres también es retomada por Ricardo Del Campo. En *“Madres criminales. Los infanticidios de La Magdalena”* (Del Campo, 1899: 277-279), publicado en Buenos Aires, en la revista *Criminalología Moderna* en el mismo año que Lombroso publicó su artículo sobre dismaternidad, el autor vincula la *“ausencia absoluta del sentido de la maternidad”* con las *“intolerancias fisiológicas de la moralidad convencional”* y la *“perversión fisio-psíquica”*, y las circunscribe a un delito específico: el infanticidio. En su texto analiza el doble infanticidio cometido por Marcelina Arteyas en la localidad de Magdalena, Provincia de Buenos Aires:

sobre la infanticida reciente, tengo a la vista elementos suficientes para llegar a la conclusión de que se trata de una delincuente nata, en cuyo fondo antropológico sensiblemente degenerado, resulta en primer término la más completa atrofia del sentido moral (...) Al factor hereditario oficialmente comprobado [se acusa a la madre de la infanticida Marcelina de haber asesinado a varios de sus hijos], a la ausencia absoluta del sentido de la maternidad, característica de la mujer congénitamente criminal, reflejada en el número y forma de los infanticidios cometidos (Del Campo, 1899: 278).

El saber clínico también utilizó el concepto de “locura puerperal” como discurso de justificación del ejercicio de poder punitivo. Es habitual en la producción académica y en la prensa, la asociación de las mujeres con enfermedades de orden psicológico/psiquiátrico, y la patologización de la biología femenina, vinculada siempre al desorden hormonal y mental. La tesis de Fernando Raffo (1888) escrita para optar al grado de Doctor en Medicina y Cirugía por la Universidad de Buenos Aires, fue la primera sobre el tema realizada en la Argentina. Su trabajo ayuda a comprender las concepciones de la época ligadas al imperativo de la maternidad, y la locura asociada a la dismaternidad y la criminalidad.

...la escuela Somática, oponiendo argumentos positivos a teorías banales y erróneas, busca en las lesiones anatómicas de las vísceras el punto de origen de trastornos simpáticos, que repercutiendo sobre las facultades intelectuales, esclarecen las naturaleza y patogenia de las alteraciones de la inteligencia. Entre las locuras denominadas simpáticas, el tipo más perfecto y de mayor interés para su estudio, es la que se relaciona con los trastornos y modificaciones de los órganos de la generación; a esta clase pertenece la locura puerperal (Raffo, 1888).

El tipo penal de infanticidio<sup>5</sup> fue derogado en 1994 por la ley 24.410, sin embargo, persiste en el sentido común de la práctica jurídica y opera para criminalizar la desviación del mandato materno. Así, mujeres que han vivido emergencias obstétricas como abortos espontáneos o cualquier otra circunstancia fuera de los cánones reconocidos como esperables, resultan blanco de la sanción normalizadora del castigo penal, visible, moralizante y ejemplificador. Tanto para el infanticidio como para el aborto el estereotipo que recae sobre la mujer es el mismo: “mala madre”. Belén fue condenada por el “homicidio” de “su hijo” mediando “circunstancia extraordinaria de atenuación” con varias referencias del “desorden mental” que le había producido el “estado puerperal”:

BELÉN actuó influida por ese “estado puerperal”; es decir, que el hecho analizado lo cometió en ese contexto de puerperio. Y cabe adelantar que, como lo dije, ante la derogación de la figura atenuada del “infanticidio” y la consecuente imposibilidad de considerar el encuadramiento de este hecho en dicha figura atenuada, considero que debe tomarse a ese “estado puerperal” que afectó a la imputada como una “circunstancia extraordinaria de atenuación”, prevista en el último párrafo del artículo 80 del Código Penal (Cámara penal. Sala III. Tucumán, Belén s/homicidio doblemente agravado por el vínculo y alevosía 19/04/2016).

Lo importante en este caso es entender que lo que vivió Belén fue un aborto espontáneo. ¿Cómo es que una conducta que no es un delito pasa a ser un crimen por el que una persona puede ser condenada a prisión perpetua? Lo que se castiga es el mandato no cumplido, la posibilidad de no maternar, la desviación de la función reproductora a la que el discurso médico –o criminología clínica- llamó indistintamente “brujería”, “locura”, “dismaternidad”. La locura-femenina, ligada a la patologización de la biología-femenina, fue asociada principalmente al estado puerperal como factor desencadenante de la criminalidad-femenina. “La mujer criminal, se decía, podía presentar un particular estado pasional que trastornara su estado psicológico y destruyera su sentido moral.” (Di Corleto, 2018: 224)

La penalización del aborto medicaliza el cuerpo de las mujeres, las maternaliza, regula su sexualidad, condiciona su vida a las consecuencias punibles de la forma en que eligen vivirla, y vuelve estigma la posibilidad de gestar -marca de la diferencia sexual respecto al hombre- porque la convierte en un mandato, una experiencia a la que están obligadas solo por “ser mujer”. A lo largo de la historia, los estereotipos de criminalización de la sexualidad femenina continúan vigentes. Belén no fue masacrada ni quemada en la hoguera, pero sí sometida a un proceso de violencia institucional con claras reminiscencias a la misoginia de la inquisición y el positivismo.

---

<sup>5</sup> Art. 81.2 (derogado): “Se impondrá reclusión hasta tres años o prisión de seis meses a dos años a la madre que, para ocultar su deshonra, matare a su hijo durante el nacimiento o mientras se encontrara bajo la influencia del estado puerperal...”

## **5. Decidir sobre nuestras vidas**

El caso Belén nos muestra la impronta del androcentrismo en la dominación patriarcal del cuerpo, traducido en prácticas de violencia institucional que limitan el derecho al aborto seguro, y la vigencia de la estructura inquisitorial en el uso del discurso jurídico/médico para construir una casuística del delito reproductora de la lógica producción/reproducción capitalista asociando a la mujer al imperativo de la maternidad.

En este trabajo analizamos la incidencia del poder punitivo en el cuerpo de las mujeres, castigando e imponiendo patrones de acción, e incluimos el género como categoría disruptiva que, si bien define roles sociales vinculados al sexo masculino y femenino, puede operar como terreno de resistencia en su versión performativa, cuestionando y modificando significados de masculinidad y feminidad en función de la soberanía de los cuerpos. El derrotero médico y jurídico que Belén debió enfrentar refleja un uso y aplicación de normas de acuerdo a asunciones y estereotipos arcaicamente machistas, y una construcción del “género femenino” en correspondencia con la imagen patriarcal que los hombres tienen de las mujeres.

Belén no fue quemada en la hoguera, tampoco deseó la maternidad, pero gestó y tuvo un aborto espontáneo, lo que derivó en un largo proceso de violencia institucional desde su ingreso al Hospital con dolor abdominal hasta 29 meses presa acusada de matar a su “hijo”.

La crítica feminista advierte y cuestiona las normas y mecanismos de violencia institucional que en la práctica configuran un modelo de prohibición total, echando luz sobre el trasfondo moral de la penalización del aborto que lejos de promover la protección de la vida intrauterina o evitar muertes maternas, refuerza los estereotipos de género que imponen a todas las mujeres la maternidad como función natural y vulneran el derecho a la igualdad y la libertad.

El olvido respecto de los intereses de las mujeres embarazadas plasmado tanto en los discursos por la penalización del aborto, que sostienen la criminalización de la “mujer-mala-madre” que rehúsa a seguir su “función materna”, como en los que se inclinan por la despenalización y buscan políticas tolerantes de control de daños que garanticen el desempeño del rol en condiciones seguras, es fiel reflejo del biopoder de medicalización y maternalización al que son sometidos los cuerpos gestantes, y de la nula recepción de las vivencias de quienes no desean la imposición del injusto y ficticio “mandato materno”.

Lejos de un análisis exhaustivo y acabado, el conjunto de consideraciones en este trabajo abordadas, pretende ser un esbozo introductorio para estudios posteriores, en la línea de aproximarnos desde los aportes de los feminismos, al cuestionamiento a los patrones patriarcales vigentes en el sistema de justicia, y a posibles líneas de acción que demanda urgente la complejidad del acceso al aborto seguro en Argentina.

## 6. Referencias bibliográficas

- ANTONY, Carmen. "Criminología, victimología y movimiento feminista. Estado actual y perspectivas de integración en la criminología del siglo XXI", en *Hacia una criminología feminista. Violencia, androcentrismo, justicia y derechos humanos*. Bs. As.: UNDAV Ediciones, 2017.
- ARRUZZA; Bhattacharya, Tithi; Fraser, Nancy. *Feminismo para el 99% Un manifiesto*. Bs. As.: Rara Avis, 2019.
- BARRANCOS, Dora. "Aborto legal como derecho humano fundamental", en Pecheny, Mario; Herrera, Marisa (comp.) (2019) *Legalización del aborto en la Argentina*. Bs. As.: Ediciones UNGS, 2019.
- BODELÓN, Encarna. "Violencia institucional y violencia de género", en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 48 (2014), 131-155, Barcelona, 2014.
- BUTLER, Judith. "Sujetos de sexo/género/deseo", en *El género en disputa*. Bs. As.: Paidós, 1990;2018.
- DEL CAMPO, Ricardo "Madres criminales. Los infanticidios de La Magdalena", *Criminalología Moderna*, Año II, 1899, N°9
- DI CORLETO, Julieta. *Malas madres. Aborto e infanticidio en perspectiva histórica*. Bs. As.: Didot, 2018.
- FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Bs. As.: Tinta Limón, 2015.
- INGENIEROS, José. *Criminología*, en Ingenieros, José (1962). *Obras completas*. Buenos Aires: Mar Océano, 1916.
- KRAMER, Heinrich y Sprenger, Jacob. *Malleus maleficarum. El martillo de las brujas*. Traducción de Miguel Jiménez Monteserán. Valladolid. España, 1486;2004.
- LARRAURI, Elena. "Una crítica feminista al derecho penal", en *Mujeres y sistema penal. Violencia doméstica*. Barcelona: BdeF, 2008.
- LOMBROSO, Cesare "La dismaternidad en la mujer delincuente", *Criminalología Moderna*, Año II, 1899, N°7
- LOMBROSO, Cesare y Ferrero, Guglielmo. "Criminal Woman, the Prostitute, and The Normal Woman". Durham/London: Duke University Press, 1893;2004.
- PRECIADO, Paul B. "Procreación políticamente asistida y heterosexualismo de Estado" y "Huelga de úteros", en *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- RAFFO, Fernando. "Locura puerperal". Tesis para optar al grado de Doctor en Medicina y Cirugía por la Universidad de Buenos Aires, 1888, en *Revista Temas de historia de la psiquiatría argentina*, Volumen XV, 2012, N°32
- RAMÓN Michel, Agustina. "El fenómeno de inaccesibilidad del aborto no punible", en Bergallo, Paola (2011) (comp.) *Aborto y justicia reproductiva*. Bs. As.: Editores del Puerto, 2011.
- SCOTT, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Programa Universitario de Estudios de Género. UNAM, 1996.
- SEGATO, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bs. As.: Prometeo, 2010.
- WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. Paris: Balland, 2001.
- ZAFFARONI, Eugenio Raul. "Segunda conferencia", en *La palabra de los muertos. Conferencias de criminología cautelara*. Bs. As.: Ediar, 2011.
- "El crimen de la Magdalena: Un Monstruo de Ferocidad, Cinco Niños muertos por su Madre", *La prensa*, 26 de julio, 1899.





SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Los roles de género y la identidad de las mujeres chicanas/ latinas en *Loverboys* de Ana Castillo

Gender roles and identity in the Chicana/Latina  
Women in *Loverboys* by Ana Castillo

**María de la O Merino Aguilera**

Hochschule Stralsund  
[merino.mariola@gmail.com](mailto:merino.mariola@gmail.com)

Fecha de recepción: 29/09/2021 Fecha de evaluación: 25/10/2021  
Fecha de aceptación: 11/11/2021

### Resumen

Ana Castillo (Chicago, 1953) es la autora de la colección de relatos *Loverboys* (1996). Estos relatos abordan la realidad de las mujeres chicanas y latinas en los EE. UU. a partir de una pluralidad de contextos sociales. El propósito de este artículo es analizar los relatos de *Loverboys*, desde la perspectiva de los roles de género y el concepto de identidad, así como presentar una breve observación inicial sobre cómo las voces femeninas han sido silenciadas a lo largo de la historia. La hipótesis que se desea demostrar es que Castillo defiende, conserva y pretende restaurar en estos relatos los valores de las mujeres chicanas y latinas, repetidamente denostados por el machismo de la sociedad patriarcal, a través de los personajes femeninos de los relatos recogidos en *Loverboys*.

**Palabras clave:** Ana Castillo; *Loverboys*; roles de género; identidad, chicanas; latinas.

### Abstract

Ana Castillo (Chicago, 1953) is the author of the short story collection *Loverboys* (1996). These stories address the reality of Chicana and Latina women in the U.S. from a plurality of social contexts. The purpose of this article is to analyse the stories in *Loverboys* from the perspective of gender roles and the concept of identity, as well as to present a brief initial observation on how female voices have been silenced throughout history. The hypothesis to be demonstrated is that, in these stories, Castillo defends, preserves, and seeks to restore the values of Chicana and Latina

women, repeatedly reviled by the machismo of patriarchal society, through the female characters in the stories collected in *Loverboys*.

**Key words:** Ana Castillo; *Loverboys*; gender roles; identity; Chicana; Latina.

## 1. Introducción

La colección de relatos de Ana Castillo, *Loverboys*, está cohesionada por un tema común que se repite en las diferentes historias: el deseo, en mayor parte en su variante sexual. A través de este *leit motif*, Castillo desnaturaliza los componentes culturales e históricos de sus personajes femeninos al destruir los estereotipos literarios sobre la mujer, al tiempo que devuelve el poder al papel de la mujer chicana y latina en su texto. En palabras de B. Milligan, en el prólogo a su entrevista con Castillo:

Castillo has become one of the most outspoken voices for the “colonized woman” and has taken brave positions opposing the suppression of “brown women” in an elitist, racist society that generally acknowledges race relations as pertaining only to black and white divisions (Milligan, 1999: 20).

Castillo en *Loverboys* debate varias cuestiones centrales en la crítica feminista: los conceptos de historia y escritura; aspectos sexuales y de género y por último, la cuestión de la identidad, como la oposición del yo frente al otro.

En una primera parte, se presenta, en términos generales, la interrelación existente entre la escritura y el silencio de las voces femeninas. Es por todos sabido que, lo largo de la historia, las voces femeninas han sido acalladas y estereotipadas en la literatura y en otras expresiones artísticas. Pocas eran las mujeres que podían o tenían permitido escribir, y por ende, hablar de lo que a ellas les afectaba o les apelaba.

En un segundo apartado, se discute cómo los hombres han creado a lo largo de los siglos un discurso sexual hegemónico, en el cual la mujer era un objeto y un mito, con dos representaciones opuestas, la puta o la virgen.

Para finalizar, se plantea el concepto de identidad: el yo en relación con el otro. Es difícil considerar al yo como algo aislado, es el otro quién le da sentido y lo define en términos relacionales. En palabras de Gloria Anzaldúa, decir de alguien “you are nothing but a woman” means you are defective” (Anzaldúa: 1987, 105). En este apartado, se analiza cómo Castillo rechaza esta idea y la revierte en los relatos que conforman *Loverboys*, con la intención de empoderar a los personajes femeninos de los mismos.

## 2. Historia y escritura

Para la teoría feminista, el discurso de la razón ha suprimido las voces *marginales*, aquellas que no encajan dentro del modelo blanco, masculino y heterosexual dominante. La crítica feminista Hélène Cixous defiende que una de las formas más significativas de ejercer poder en las sociedades patriarcales de occidente ha sido el discurso literario. La «escritura marcada», usando el término de Cixous, silenciaba la experiencia de las mujeres, entre otros grupos marginales (como las minorías raciales y de identidad sexual) al presentar un estereotipo sancionado por la tradición patriarcal.

Este estereotipo es conocido como el «eterno femenino», la mujer ideal. Annie O. Eysturoy, en su obra crítica *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel* explica cómo este concepto del eterno femenino fue fomentado por numerosos autores del siglo XIX, Goethe entre ellos. Parafraseando a Eysturoy, el eterno femenino según Goethe es la mujer ideal, un modelo de abnegación y pureza de corazón, la cual lleva una vida de pura contemplación, una vida que no puede ser contada, pues no hay historia. Para Goethe, las mujeres son simples recipientes, vacías de fuerza creadora. De este modo, niega a las mujeres su capacidad creativa, tanto en el campo de la escritura como en otras áreas artísticas, y ratifica así su silencio.

Según Eysturoy, la presión de este modelo de mujer ideal se hace aún más evidente en la mujer chicana:

For the Chicana, twice a minority, the silence has been especially deep: constricted simultaneously by patriarchal cultures and the dominant cultural stereotypes of her Chicana identity, the Chicana has been defined and confined within the mother/ virgin/ whore stereotypes of the past, both within her own Chicano culture and the larger American cultural context” (Eysturoy, 1996: 24).

En el relato de Castillo «Conversations with an Absent Lover on a Beachless Afternoon» dentro de la colección *Loverboys*, la voz narrativa niega este modelo ideal femenino: «Women are no angels. Oh, we are no innocents» (Castillo, 1996: 152). Castillo se enfrenta a la concepción de la mujer como un ángel, alguien pasivo que esta exento de capacidad creativa, como leíamos en la descripción del concepto de eterno femenino de Goethe. Así, algunas de las figuras femeninas en los relatos de Castillo son artistas, profesoras, actrices; en otras palabras, ocupan un lugar propio en el mundo profesional, lo que se traduce también en el ámbito personal, puesto que estos personajes femeninos también toman las riendas de sus relaciones amorosas, abandonando la pasividad igualmente en esta área de sus vidas.

Para volver a Cixous, su propuesta es contrarrestar la represión ejercida históricamente por la escritura marcada subvirtiendo las propias nociones del discurso patriarcal. Al ser la propia escritura el instrumento para silenciar las voces marginales es, por tanto, a su vez el medio

apropiado para posibilitar la expresión de la mujer. De esta forma, Castillo en los relatos de *Loverboys* centra las diferentes historias en la marginalidad de la experiencia de las mujeres chicanas y latinas. En algunos casos las historias de estas mujeres tienen una sexualidad abiertamente en contra de la norma sancionada por la comunidad, es decir, llevan las riendas de su vida sexual, lo que en sus comunidades está restringido a los hombres, como en el relato «Vatolandia», en «Juan in a Million» o en «María Who Paints and Who Bore José Two Children». Así, Castillo visibiliza las historias de vidas de mujeres que han sido ignoradas históricamente por el discurso dominante, ya sea este el del hombre anglo o el chicano. De este modo, Castillo ofrece con su narrativa una resistencia al

Las historias narradas en *Loverboys* se alejan de normas sancionadoras; Castillo nos acerca en sus relatos a la experiencia plural de la mujer chicana. Las protagonistas viven circunstancias diferentes, tanto económicas como personales. Es así como se niega toda posibilidad de una cualidad homogénea en la categoría «chicana», oponiendo la multiplicidad de opciones y planteamientos a la idea de un texto totalizador y estandarizado. En los relatos «*Loverboys*» o «*Vatolandia*», las protagonistas encarnan a mujeres de éxito en sus diferentes profesiones, mujeres independientes que controlan sus destinos. Por otro lado, en «*My Dream Last Night*» o en «*Ghost Talk*», se relatan las historias sórdidas de abusos a mujeres chicanas y la invisibilidad de la que estas son objeto frente a la sociedad norteamericana.

Estos dos polos opuestos, la cara y la cruz de la experiencia de la mujer chicana y latina en los EE.UU. hoy, crean el marco para las distintas historias, en las cuales la situación de las protagonistas varía en función de las diferentes circunstancias personales de cada personaje. La pobreza de la familia en la sórdida historia «*Christmas Story of the Golden Cockroach*» contrasta con la frivolidad y el modo de vida de la protagonista en «*Juan in a Million*», quien lleva una doble relación amorosa, vive en un edificio con portero privado, y puede permitirse un viaje alrededor del mundo. Los protagonistas del relato «*If Not for the Blessing of a Son*», emigrantes políticos acomodados, tienen a su vez una situación personal y una actitud diametralmente opuesta a la protagonista de «*Mother's Wish*», en cuanto a la relación con sus hijos. En el relato «*If Not for the Blessing of a Son*», los padres prácticamente hacen de su propio hijo un esclavo, cargándolo con una lista interminable de tareas domésticas, algo que por otra parte «as a good Catholic son it would have been his duty nonetheless» (Castillo, 1996: 36). En «*Mother's Wish*», por otra parte, vemos como la relación maternofilial es la contraria: en este brevísimo relato, el hijo es casi idolatrado por su madre, hasta el punto en que se afirma que este no morirá nunca, asumiendo así la imagen divina que tiene el hijo para la madre.

El relato «*Ghost Story*» nos presenta una realidad muy distinta de la narrada en el relato «*A True Story*», aunque el deseo es el motor de ambas historias. En «*Ghost Story*» la madre de la protagonista sufre abusos sexuales por parte de su patrón, lo cual desencadena un deseo de venganza en su hija, mientras que el deseo en «*A True Story*» es

abiertamente sexual por parte de la voz narrativa hacia la mujer que tiene delante. El cliché de la imagen que ha existido tradicionalmente de la familia chicana cargada de hijos, con una vida miserable en los EE. UU., es de este modo rechazada por Castillo, al ofrecer una pluralidad de personajes con circunstancias vitales diferentes. En definitiva, la experiencia latina / chicana no es única; del mismo modo que no hay dos vidas idénticas, no puede haber dos historias iguales.

### **3. Los roles sexuales y de género**

Un aspecto de la ruptura de los relatos con el modelo clásico patriarcal es el estilo narrativo de los mismos. En oposición a una organización lineal, basada en los principios de causa y efecto, muchas de las historias están repletas de comentarios y digresiones, las cuales ayudan a crear una atmósfera similar a la de las narraciones orales, más relacionadas con las sociedades matriarcales. Un ejemplo de esto lo hallamos en el uso frecuente de preguntas retóricas en varios de los relatos como «*Loverboys*» y «*Who Was Juana Gallo?*», entre otros. En estos relatos, la voz narrativa se dirige a un lector imaginario de forma directa: en «*Loverboys*», la narradora alude al lector cuando afirma «*He's really gonna hate me for telling you all this...*» (Castillo, 1996:15), del mismo modo que en «*Who was Juana Gallo*», cuando la voz narrativa se dirige al lector: «*But forgive my digression and let me tell you about Juana Gallo, as I promised*» (Castillo, 1996: 26) Este recurso contribuye a su vez a la creación de un lector implícito que asume el papel de destinatario de las confesiones de los narradores.

De este modo, el discurso de la razón es desplazado, y el deseo y los sentimientos ocupan un lugar central en la narración. La sentimentalidad femenina adquiere una visión muy heterodoxa en los relatos que conforman *Loverboys*. Las protagonistas son en su mayoría mujeres independientes que no se adscriben a una única opción o a un único objeto amoroso. Se rechaza la victimización y la dependencia con la misma fuerza que se denuncia el machismo y la guetoización dentro de la propia comunidad étnica. Esta denuncia del machismo, que está presente en la mayoría de los relatos, se hace especialmente patente en el relato «*Conversations with an Absent Lover on a Beachless Afternoon*»:

Your mother was locked up in her room on her wedding night by her husband while he went out carousing. [...] My sister was beaten on the street on her wedding night by her groom, the man to whom she has been married now for twenty-five years. His whole family looked on. [...] My cousin has had seven children. She is not allowed to have visitors. She does not have a telephone. Her husband has kept her hidden for nearly twenty years (Castillo, 1996: 158).

Según M. M. Mowad, en su disertación «*Machismo and the border challenges to ideology and Chicano/a gender roles*», la ideología del machismo «has been described as both a cult and a code of masculinity for Latino men. The word macho is derived from the Aztec word which

means the image or reflection of myself» (Mowad, 2004: 3). Para Mowad, Castillo en *Massacre of the Dreamers* afirma que el machismo emerge para reforzar la hegemonía masculina, donde la mujer se encuentra en una posición de subordinación y dependencia para su «bienestar». Evidentemente, este «bienestar» es susceptible en muchos casos de ser cuestionado, e incluso denunciado, en muchos relatos de *Loverboys*, cuando salen a la luz el maltrato machista que sufren algunos personajes femeninos a manos de sus parejas o sus patrones, como vemos en «Ghost Talk» donde la madre de la protagonista es violada por su jefe y denigrada: «Who was she, but some Mexican whore...» (Castillo, 1996: 51) o en el relato «My Dream Last Night»: «The man there, where Mirna went, began bothering Mirna. She was too afraid to tell anyone» (Castillo, 1996: 103).

El simbolismo es también un recurso en varios de los relatos, un elemento íntimamente relacionado por la crítica feminista con la escritura hecha por mujeres. En el primer relato que da título a toda la colección, «*Loverboys*», encontramos un ejemplo del simbolismo anteriormente mencionado. En la librería, el chico pregunta por una copia de la novela *El Rebelde*, de Camus. En lugar de comprarlo, finalmente se decide por otro libro del mismo autor *El Extranjero* (otra posible traducción del título en inglés sería «el extraño»). Los títulos de ambos libros son alegóricos: la narradora resultará ser una rebelde para su joven amante, una mujer demasiado activa y autosuficiente para la familia y las expectativas de éste. Al mismo tiempo, el chico es en realidad un extraño para la narradora, quien no conoce nada con certeza de él: «He likes poetry. He writes poetry. At least he says he does. He never showed me anything» (Castillo, 1996: 14). El desconocimiento casi total de su amante por parte de la protagonista es dolorosamente obvio cuando esta intenta sin éxito contactar con él tras su ruptura. Así, el paralelismo entre el primer encuentro en la librería y el fin de la historia de amor de ambos en términos simbólicos se hace patente.

Otra denuncia del discurso dominante y un arma para devolver la voz a la experiencia marginal chicana es el uso constante de juegos de palabras o palabras con doble sentido en inglés y español en varios de los relatos, conformando así un texto híbrido. Al reclamar una voz para la mujer chicana, esta voz no puede ser distinta al reflejo de la realidad de la vida en la frontera, usando la expresión de Anzaldúa, en el que la mezcla de lenguas está de continuo presente. La hibridación textual es un palimpsesto fruto de la mezcla y el encuentro de las culturas presentes en la experiencia chicana y latina, al margen de un lenguaje puro, sin mestizaje. Del mismo modo, Castillo recurre a aspectos autobiográficos en sus relatos (como se hace evidente en el relato «*Subtitles*») que se mezclan con historias de vidas ajenas, las cuales en muchos casos reflejan situaciones cotidianas de la realidad chicana y latina, dando lugar a un *patchwork* de textos que contribuyen así a su naturaleza híbrida.

Los roles sexuales y de género también son subvertidos en *Loverboys*, y el discurso sentimental deconstruido se aleja de la norma hetero y se ofrece en sus múltiples permutaciones. Encontramos relaciones homosexuales, bisexuales, heterosexuales y platónicas, entre otras. No sólo la orientación sexual de los amantes es iconoclasta, también sus

actitudes lo son. Con las protagonistas de historias como «Vatolandia», «Loverboys», «Juan in a Million» o «Again, Like Before», Castillo muestra cómo el concepto de mujer no es en sí esencialmente un concepto determinado y, dado el factor cultural que influye en los sujetos para la percepción de las identidades, concluye que los roles de género pueden ser intercambiados, en tanto que provisionales e inestables. Así en «Vatolandia», entre otros relatos, la protagonista clasifica a sus amantes asumiendo un papel típicamente masculino y rechazando una actitud pasiva y sumisa en sus relaciones con los hombres. En palabras de Katherine Sugg, Castillo persiste. como otras escritoras chicanas en demostrar la profunda relación entre las identidades étnico-raciales y las identidades disciplinarias de la sexualidad y el género (Sugg: 2003, 139).

De esta forma, muchos de los personajes femeninos de las historias desean ser protagonistas de sus vidas, como María en «María Who Paints and Who Bore José Two Children». Al hacer esto, corren el riesgo, como María, de ser acusadas de egoísmo, ya que con su actitud se rebelan contra el patrón idealizado de la mujer contemplativa. La decisión de María de realizarse profesionalmente es paralela a su relación sentimental con una mujer. Se trata de una liberación sexual y personal en la vida de una madre y esposa sacrificada, víctima de un matrimonio vacío y sin amor.

En el relato «Juan in a Million», la protagonista adopta un rol masculino igualmente, al mantener relaciones simultáneas con diferentes hombres en una inversión del clásico papel donjuanesco. El hecho de que las narradoras femeninas asuman roles típicamente representativos de hombres es un intento claro de deconstruir conceptos esencialistas y desnaturalizar los roles de género. Al asumir estos papeles tradicionalmente masculinos, las protagonistas pasan de ser modelos ideales para ser catalogadas como monstruos. La dicotomía virgen/ puta expuesta por Eysturoy se relaciona así con la pérdida de la inocencia, el concepto tradicional del «ángel doméstico» se contrapone con el de la mujer independiente, que expresa sus ideas y aún más, se atreve a escribirlas. Una muestra la encontramos en el relato «Conversations with an Absent Lover on a Beachless Afternoon»: « [...] and now, what would he think of the monster that I had become? And the thoughts that I have. The godless, female thoughts I have. And speak. And write» (Castillo, 1996: 153-4). Por otra parte, En el relato «A Foreign Market», la protagonista es tomada por una prostituta solo porque responde activamente a su deseo sexual, sin actuar de forma hipócrita y recatada en su primer encuentro con un total desconocido. Cuando los personajes femeninos pierden su aura de inocencia, sus compañeros a su vez pierden todo el interés hacia ellas. El tema de la falsa inocencia femenina es denunciado, así, en este y otros relatos.

La protagonista de «Conversations with an Absent Lover on a Beachless Afternoon» es víctima de esta situación con el padre de su hijo:

Months before, I had lost all pretences to innocence. I didn't know then that perceiving me innocent was what the 'father' had loved about me. Later, not because the innocence was gone or had ever been there, but simply when he

realized I was not *innocent*, he began to be cruel to me [...] I didn't know that my sin, my betrayal was that I had dared to love him in return (Castillo, 1996: 150).

Al actuar de forma activa en la relación, la protagonista de este relato, al igual que las protagonistas de «Foreign Market» o «Vatolandia», pierde cualquier atisbo de inocencia y se equipara sexualmente con su pareja, adoptando así una actitud amenazadora para el personaje, que presenta claramente una actitud machista. En palabras de Anzaldúa:

The culture and the Church insist that women are subservient to males. If a woman rebels she is a *mujer mala*. If a woman doesn't renounce herself in favor of the male, she is selfish. If a woman remains a *virgen* until she marries, she is a good woman (Anzaldúa, 1987: 39).

Por tanto, las protagonistas de muchos de los relatos de *Loverboys* tienen que luchar contra la conceptualización de mujer como “el ángel de la casa” para conseguir su realización personal y su liberación tanto en términos sexuales como culturales. Para B. Evenson, en *Loverboys*, la sexualidad es contemplada como algo fluido: «Sometimes this is echoed culturally when characters seem to experience similar fluidity in terms of possessing a social identity that makes multiple claims on the individual» (Evenson, 1997)

#### **4. La identidad**

Por último, en *Loverboys* muchas de sus protagonistas se hallan envueltas en procesos más o menos implícitos de desarrollo personal y autoconocimiento. Se podría así decir que varios de los relatos se centran en el tema de la búsqueda de la identidad, pues, en palabras de la propia Castillo en la entrevista con Milligan, «if you don't know who you are and if what you do know has been brought to you in such a manner that you feel bad about it, this will perpetuate the same images» (Milligan, 1999: 25). En este proceso de búsqueda de sí mismas, las narradoras se encuentran con definiciones culturales y sociales que las delimitan y constriñen. Citando a Roland Walter en *The Cultural Politics of Dislocation and Relocation in the Novels of Ana Castillo*:

Castillo's characters, male and female, are border subjects positioned between cultures and in search of an alternative to their lived 'nepantla' state of invisibility and transition. In terms of her female characters, this state is aggravated by what Castillo calls in *Massacre of the Dreamers* 'double-sexism, being female and indigenous'. (Walter, 1998: 82)

La opción de narrar su propia historia es en sí un acto de rebelión contra el discurso dominante. Cada historia es un intento de individualizar la experiencia chicana, en una polifonía de voces de mujeres muy frecuentes dentro de la técnica feminista. Al mismo tiempo, es un acto de denuncia de los esencialismos, de la identidad colectiva, a la vez que un



intento de devolver la voz tanto tiempo silenciada. Castillo, en la entrevista anteriormente mencionada de Milligan, afirma que, como escritora «I do know that I am on a mission as far as asserting my identity in this society that, as I say, doesn't recognize you unless you are white or black» (Milligan, 1999: 22).

El papel de la memoria en la construcción del sujeto adquiere aquí una importancia esencial. Según A. D. Juan Rubio e I. García Conesa en su artículo «La Figura de Ana Castillo en la Literatura Chicana Femenina», en la literatura chicana escrita por mujeres «emerge la salvaguardia de la tradición oral y la memoria» (Juan Rubio y García Conesa, 2018: 103). La narración cargada de deseo y basada en el recuerdo es un elemento que individualiza y personaliza, como en el relato «Who Was Juana Gallo?». En él, la voz narradora intenta delinear la verdadera identidad de Juana, utilizando para ello su deseo hacia ella como catalizador de sus recuerdos, interpelando a un lector/confidente en su discurso.

En «Ghost Talk» es quizá el relato donde más claramente se perciba la marginalidad de la narradora como mujer indígena en términos del doble sexismo de Walter: «We are but we do not speak» (Castillo, 1996: 45). Aquí el deseo tiene un aspecto claramente distinto al sexual. La narradora busca justicia, el suyo es un deseo de venganza frente a la situación de opresión de su madre y de tantas mujeres chicanas que, como ella, han sido objeto del abuso de hombres sin escrúpulos, en su mayoría anglos. De este modo, la voz narradora realiza la función que Juan Rubio y García Conesa identifica como propia en las escritoras chicanas: «Las escritoras chicanas reexaminan, cuestionan, subvierten y refuerzan los valores de la sociedad patriarcal. Sus narrativas son manifestaciones de las luchas contra múltiples formas de opresión» (Juan Rubio y García Conesa, 2018: 103). Pues, según Anzaldúa:

there in front of us is the crossroads and choice: to feel a victim where someone else is in control and therefore responsible and to blame (...) or to feel strong, and, for the most part, in control: (Anzaldúa, 1987: 43).

Por otra parte, no es extraño que algunas de las protagonistas de los relatos sean mujeres creativas artísticamente («*Loverboys*», «*María Who Paints and Who Bore José Two Children*», «*Conversations with an Absent Lover on a Beachless Afternoon*»). En el proceso de búsqueda personal, la expresión artística, el derecho de la auto representación, es una forma de controlar y modificar el entorno circundante, es lo contrario a la mujer dominada y recluida en la casa.

El hecho de que el relato de la curandera aparezca en último lugar tampoco es accidental. En términos simbólicos podría representar la apuesta de Castillo por la participación activa de la mujer chicana en la creación de su historia, en su propia sanación. En contra de la connotación negativa que la figura de la bruja ha recibido tradicionalmente, Ana Castillo reivindica el papel de la bruja o curandera como una mujer con unas características especiales:

However, I claim this term (bruja) for women who are in tune with their psyches, allow their lives to be informed by them,

and offer their intuitive gifts to their communities without fear of being seen as loathsome or mad. [...] If we dispense with that fear but retain or reinstate our insights and connections with all living things, we have a woman with developed psychic resources, a *bruja*" (Castillo, 1994: 157)

Por otra parte, T. Voronchenko afirma que Gaspar de Alba «compares Chicana writers to *curanderas* and *brujas* because they are keepers of the culture, the memories, the rituals, the stories, the superstitions, the language and the imagery of the Mexican Heritage» (Voronchenko, 2014: 81). De este modo, el proceso poético es en sí mismo considerado como sanador para la comunidad, pues preserva su tradición. El papel de la escritora chicana y de la curandera es, por tanto, un papel político: la defensa, la conservación y la restauración de los valores chicanos y el de sus individuos como colectividad.

## 5. Conclusión

La colección de relatos *Loverboys* escenifica las historias tristes y divertidas, duras y esperanzadoras de las mujeres chicanas y latinas en búsqueda de un lugar y una voz propios fuera de los márgenes de la sociedad norteamericana. Una voz que ha sido doblemente silenciada, en la comunidad anglo y en la propia comunidad chicana/latina, de carácter marcadamente machista. Castillo, en la colección de relatos *Loverboys*, denuncia este silenciamiento, a la vez que nos presenta una pluralidad de historias que reflejan las realidades igualmente plurales de las mujeres chicanas en los EE. UU. Castillo defiende, conserva y pretende restaurar en sus relatos los valores de las chicanas, repetidamente denostados por el machismo de la sociedad imperante. *Loverboys* es así una reflexión sobre la situación de las mujeres chicanas en los años 90 y una forma de reivindicar la reapropiación de su pasado, el papel activo en su presente y la apuesta por su futuro.

## 6. Referencias bibliográficas

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- CASTILLO, Ana. *Loverboys*. Nueva York: Plume, 1996.
- CASTILLO, Ana. *Massacre of the Dreamers*. New York: Penguin, 1994.
- CIXOUS, Hélène, Keith Cohen y Paula Cohen. *The Laugh of the Medusa*. *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), pp. 875-893. The University of Chicago Press. <http://www.jstor.org/stable/3173239>
- EVENSON, Brian (1997, Spring). *Loverboys*. *Review of Contemporary Fiction*, 17, 201. <https://www.proquest.com/magazines/loverboys/docview/235919426/se-2?accountid=14695>
- EYSTUROY, Annie Olivia. *Daughters of Self-Creation*. New Mexico: University of New Mexico, 1996.

- JUAN RUBIO, Antonio Daniel e Isabel María García Conesa. "La figura de Ana Castillo como representante de la literatura chicana femenina" *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, Universidad de Sevilla, junio 2018.
- MILLIGAN, Bryce. "An Interview with Ana Castillo." *South Central Review*, vol. 16, no. 1, 1999, pp. 19–29. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3189709](http://www.jstor.org/stable/3189709)
- MOWAD, Monique Mary. (2007). *Machismo and the border challenges to ideology and Chicano/a gender roles* (Order No. 1448901). Available from ProQuest Dissertations & Theses A&I; ProQuest Dissertations & Theses Global. (304713631). <https://www.proquest.com/dissertations-theses/machismo-border-challenges-ideology-chicano/docview/304713631/se-2?accountid=14695>
- SUGG, Katherine. "The Ultimate Rebellion: Chicana Narratives of Sexuality and Community." *Meridians*, vol. 3, no. 2, Indiana University Press, 2003, pp. 139–70, <http://www.jstor.org/stable/40338579>
- VORONCHENKO, Tatiana. "American Studies in Russia: Learning Chicana/o Literature in Chita (Siberia)". *International Perspectives on Chicana/o Literature: This World is my Place*. Ed. C. Leen and N. Thornton. New York: Routledge, 2014.
- WALTER, Roland. *The Cultural Politics of Dislocation and Relocation in the Novels of Ana Castillo*. MELUS, Spring, 1998, Vol. 23, No. 1, Latino/a Literature (Spring, 1998), pp. 81- 97 Oxford University Press. <https://www.jstor.org/stable/467765>



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

**Geas: Mujeres que Estudian la Tierra  
de Rosa María Mateos, Ana Ruiz  
Constán (Asociación de Servicios de  
Geología y Minería Iberoamericanos,  
Federación Europea de Geólogos),  
2021.**

**Amalia Vahí Serrano**

*Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla*

[avahser@upo.es](mailto:avahser@upo.es)

Fecha de recepción: 02/06/2021 Fecha de evaluación: 01/09/2021

Fecha de aceptación: 07/09/2021

Desde sus orígenes, el ser humano se ha sentido atraído por los interrogantes que esconde esa esfera achatada que se ve como un punto azul desde el espacio (...) así comienza la recopilación de Rosa M. Mateos y Ana Ruiz Constán en GEAS. Mujeres que estudian la Tierra (2021) con textos ilustrados por Nívola Uyá. En tiempos como los actuales, en que la cuestión de género se sigue abriendo a nuevos debates sobre logros, balances, diversidad, etc. el papel de la mujer sigue siendo objeto de atención mayoritario en tanto que persiste una reivindicación en clave dialéctica sobre el ser productivo, productor y reproductor. En tal contexto, las autoras mencionadas -geólogas y divulgadoras científicas- publican el proyecto con un sentido pedagógico y característicamente intencionado en esta temática, aún más cuando persisten todavía más sombras que luces en torno a las condiciones individuales y los logros (sociales, intelectuales) de la mujer de hoy.

Ni crisis económicas ni pandemia han conseguido cerrar estas ventanas (foros de debate, publicaciones, exposiciones, cine, etc) por las que se hacen visibles las mujeres científicas. Baste mencionar, por ejemplo, solo en nuestro país y en fechas recientes, que en una ronda rápida en medios digitales encontramos el sitio Mujeres con ciencia, o eventos realizados con exposiciones tan evocadoras como Geógrafas y Ciencia, y una más, aquella otra de Científicas de Letras<sup>1</sup>. No solo científicas sino mujeres de todos los sectores mantienen la acción y el

---

<sup>1</sup> <https://mujeresconciencia.com/>

<https://cultura.ua.es/es/exposiciones/geografas-y-ciencia.html>

<https://iletres.ua.es/es/cultura/cientificas-de-letras-dia-de-la-mujer-y-la-nina-en-la-ciencia.html>

mensaje de relectura histórica que descubre su papel activo como grupo determinante.

En GEAS... encontramos una publicación amena y estimulante que, aun siendo breve, tiene el don de despertar interés para conocer mejor a las protagonistas. La recopilación podría parecer destinada a un público muy joven al que los textos imbricados con sus respectivas ilustraciones pueden resultar de la máxima expresión, pero, sin duda, atrapa la curiosidad de quien se asome sea a la edad que sea: el libro encierra justamente ese propósito y no otro. En sus páginas vierte la caracterización de doce mujeres siguiendo un mismo esquema, que parte de los aspectos personales (familia, educación, ...), para continuar ineludiblemente el relato del modo en que cada una de estas mujeres llegó a sumergirse en el campo científico; cada capítulo concluye con el desarrollo/aportación científica de la protagonista.

Si bien el título invita a encontrar una recopilación de especialistas en diferentes ramas del conocimiento de la Tierra, la inmediata presentación de las autoras aclara los motivos y el objetivo de una divulgación que induce a saber más, a buscar datos, nuevas lecturas al respecto. El patrocinio corporativo y la accesibilidad a los textos que crean sus autoras obtiene por resultado una publicación ágil y atractiva que llega incluso a saber a poco. Extraen para la ocasión doce ejemplos que ordenan cronológicamente para presentarlas al lector: Mary Anning, Florence Bascom, Inge Lehmann, Marguerite Thomas Williams, Dorothy Hill, Mary Leakey, Mareta Nelle West, Marie Tharp, Carmina Virgili, Maria Fernanda Campa Uranga, Katia Kraft y Kathryn Dwyer Sullivan.

Como referencia en el punto de partida (Anning nace en 1799) Europa y el nuevo mundo dejaban atrás un Siglo *de las Luces*, el XVIII, con aportaciones científicas y tecnológicas sustanciales que nutrieron la primera revolución industrial; sin pretender abrir una línea discursiva en paralelo, es preciso traer a colación que, no por casualidad Mary Wollstonecraft, nacida e incomprendida en aquellos momentos, deja en sus escritos el germen de una reivindicación y una concepción como el feminismo, que aún estaba por formularse y desarrollar. En tanto que se superaban apenas algunos dogmas y prejuicios, Wollstonecraft no llegó a conocer sus frutos, pero sentó la base para el reconocimiento social del intelecto y el alma de la mujer, y puede que quepa reconocer algunos matices de esta escritora deslizándose por el desafío que vinieron aceptando nuestras doce científicas.

Con un lenguaje sencillo y accesible para todas las edades, *Geas. Mujeres que Estudian la Tierra* comienza con Mary Anning, considerada la primera paleontóloga conocida del mundo occidental. Al igual que ella, otras mujeres que aparecen en la selección impulsaron el conocimiento desde una posición claramente desventajosa al sumarse las circunstancias familiares de partida a un contexto social nada amable ante ellas; bien por las circunstancias socioeconómicas familiares, bien por el rol asignado en el entorno social, algunas de estas mujeres -y muchas otras mujeres como estas- no tuvieron un camino fácil viéndose obligadas a demostrar que los

hallazgos les correspondían a ellas en lugar de a sus mentores a los que la sociedad les resultaba fácil otorgar reconocimiento.

Sobre las semblanzas que aparecen en el libro se detectan algunas diferencias sobre las circunstancias que les favorecieron o dificultaron introducirse en el campo de la Geología; mujeres como Bascom, Lehmann o Leakey pudieron acceder sin gran complicación como investigadoras científicas en tanto que procedían de entornos familiares que lo propiciaron, pero no fue así en otros casos mencionados, sirva de ejemplo de Marguerite Thomas Williams. Esta norteamericana abrió una vía decisiva en la definición del Antropoceno hace más de 60 años y a poco que nos asomemos a sitios web con “*Antropoceno*” como motor de búsqueda comprobaremos que se omite por completo su mención en beneficio de algunos colegas contemporáneos. Por otro lado, hay en la selección quien -como Nelle West, Tharp o Dwyer Sullivan- trabajaron directamente al servicio directo de las instituciones políticas y, si bien no ocupaban de hecho puestos relevantes, consiguieron vencer prejuicios defendiendo sus postulados, principios y experimentos hasta dejar patente la validez de sus hallazgos.

En relación con las diferentes derivas de la mujer y el trabajo intelectual, no solo en el mundo de las ciencias, hubiera cabido esperar una progresión geométrica en su incorporación al campo de las Experimentales, al igual que a las Ciencias Sociales y las Humanísticas; sin embargo, el balance actual del reconocimiento y las aportaciones hace necesaria una revisión profunda de la concepción de la participación de la mujer en el mundo científico. Sin ir más lejos, pongamos como ejemplo los resultados de una encuesta de la Sociedad Europea de Oncología Médica, cuyo informe recientemente publicado arranca con un titular desalentador *Menos investigación y peor calidad de vida: la brecha de género se agrava para las oncólogas en la pandemia*<sup>2</sup>. No es una novedad y no es solo en el campo de las ciencias, pero es concluyente, las circunstancias adversas para la sociedad incorporan un sesgo mayor en el caso de las mujeres, por eso urge esa revisión a la que antes se aludía para incorporar mayores garantías en las condiciones laborales de las mujeres a todos los niveles.

Publicaciones como la que nos ocupa contribuyen en mayor o menor medida a reducir las distancias, no restan, pero han de llegar cargadas de intención y expresión, es decir, no dar por sentado el conocimiento y la difusión sino persistir en la educación y la sensibilización. En plena *Post-postmodernidad*, la era tecnológica deja al descubierto que ni los modelos democráticos más maduros han superado los escollos en materia de políticas sociales y de igualdad pese a los esfuerzos por instaurar marcos normativos, políticas, planes y programas en esa dirección. En nuestra opinión es, cuanto menos, razonable dudar de algunos aspectos que atañen al reconocimiento y la profesionalización de la mujer actual en el campo científico. En el marco de los países de la OCDE en que tantos estudios y estadísticas siguen evidenciando la brecha salarial y el sesgo de

---

<sup>2</sup> <https://www.agenciasinc.es/Noticias/Menos-investigacion-y-peor-calidad-de-vida-la-brecha-de-genero-se-agrava-para-las-oncologas-en-la-pandemia> (25/05/2021)

género en determinados sectores, llama poderosamente la atención la renovada presencia de hombres en las cúpulas y puestos de decisión.

Sin entrar en un enfoque de género más pausado, que hubiera requerido mayor detenimiento, concluimos que el libro reseñado presenta de modo intencionado la fotografía individual de cada una de las mujeres elegidas para la ocasión. Ahondar en las razones y en las dificultades que pudieron encontrar éstas y sus predecesoras en el camino de la ciencia ha de ser objeto de otros espacios y de hecho, la Sociedad Geológica de España alberga una Comisión específica dedicada a la divulgación de todo cuanto acompaña a las profesionales en tanto que mujeres de su tiempo. Sobre las protagonistas cabe decir que todas en mayor o menor medida se enfrentaron a lo desconocido, una auténtica odisea del saber. Como si se tratara de una publicación urgente, ésta nos sitúa ante una porción de mujeres rompedoras más allá de la Geología cuya semblanza invita a preguntarnos más y más.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

**Antonella Cagnolati (ed.): *Women and Children's Literature. A Love Affair?*,  
Peter Lang, 2021, pp. 178.**

**Sergio Marín Conejo**  
Universidad de Sevilla  
[smarin@us.es](mailto:smarin@us.es)

Fecha de recepción: 02/09/2021    Fecha de evaluación: 15/10/2021  
Fecha de aceptación: 17/11/2021

La literatura infantil -y juvenil- se emplaza en la periferia del mapa literario aunque sea complicado no recordar o mencionar al menos un cuento o historia juvenil. No se le reconoce la posición que debería tener entre los géneros literarios canónicos. Académicamente, basta echar un vistazo a las programaciones didácticas de la mayoría de las asignaturas de literatura para evidenciar que no se reconocen una gran cantidad de obras que, si aún transmitimos oralmente, también se transmiten sobre el papel. En todo caso, si nos preguntamos por las obras que podríamos recuperar, la memoria puede respondernos con *Pinocho* (1883) de Carlo Collodi, *El principito* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry o *Alicia en el país de las maravillas* (sic) (1865) de Lewis Carroll, y otros tantos cuentos folclóricos o clásicos de Hans Christian Andersen (1805-1875) o los hermanos Grimm, entre otros. Pero está claro que, de ser así, estamos relegando no sólo la literatura infantil, sino también, como expone Cagnolati en la introducción, a las cuentacuentos, quienes entretenían con historias mágicas a su prole, o en primer o segundo grado, en primera instancia y a las mujeres cuentistas, por extensión, del siglo xx y en adelante.

Este volumen escrito en inglés precisamente supe esta doble carencia. La profesora Antonella Cagnolati de la Università di Foggia (Italia), ha compilado, con 11 colaboradoras más, una serie de autoras que contribuyeron a la literatura infantil y juvenil con obras de diferentes géneros e intereses, pero con características comunes. De esta manera, no sólo se reclama la literatura infantil, la importancia y relevancia de las escritoras desde su inicio predominantemente oral hasta, contemporáneamente, J.K. Rowling y su *Harry Potter y la piedra filosofal* (1997). Pero no sólo es esto, sino que, en tercera instancia, se nos acercan diversas culturas y lenguas, y el interludio que proporcionan sus traducciones, nivelando el origen de estas autoras con la inclusión de varios países -quizá, mejor, naciones europeas-.



Dicho esto, quedan muchas otras cuestiones que aclarar con respecto a la literatura infantil, que han definido desde distintos enfoques a lo largo de la historia, comenzando por aquella literatura orientada hacia un lector meta menor de edad. Sin embargo, esta es insuficiente. Para Cervera (1989), la literatura infantil está compuesta de «todas las producciones que tienen como vehículo la palabra con un toque artístico o creativo y como receptor al niño» (1989: 157). Además de Cervera (1991), otros estudios de Colomer (1999) o Ceballos (2016) pretenden definirla por sus funciones, aunque eso sí, la mayoría pasan por alto, incluso cuando lo mencionan, el origen genealógico de este tipo de literatura. Afortunadamente, este volumen sí las rescata. Debe tenerse en cuenta que, sin embargo, algunas obras parecen haberse ideado para un público adulto, aunque se haya podido incluir a menores como receptores, extendiendo el público meta con otras lecturas. Es el caso de Τρελαντώνης [Trelantonis] (El loco Antonis), publicada en 1932, de Penélope Delta -véase el capítulo de Ada Boubara-, o el caso de Nadia Terranova que nos presenta Chiara Lepri en el último capítulo de este volumen. Casos paradigmáticos también son *Alicia en el País de la Maravillas* de Lewis Carroll, *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. Esto dificulta su definición, al menos en relación con el enfoque.

Desde que abrimos el libro, queda claro el enfoque con el que se nos presentan 11 textos, sin menospreciar la magnífica introducción. La editora del volumen nos revela cómo el rol de la cuentacuentos sirvió para significar la ruptura con el silencio impuesto por el modelo misógino patriarcal. La narradora de historias, en el ámbito hogareño, se componía de palabras que “superaban la realidad” (7), no sólo con dragones, príncipes, sueños secretos y otros mundos, sino con un modelo meta-histórico sobre la existencia, -nacer, reproducirse, morir- e ideas universales. Conocedoras de sus entornos, observaban los rituales creando, formando, refinando y regalando a la colectividad emociones y experiencias. La simple transmisión de estos conocimientos que mantenían vivas genealogías y acontecimientos eran suficientes para colmar sus expectativas, sus enseñanzas. Todo cambiaría cuando estos cuentos pasaron de lo oral al escrito. Cagnolati nos relata desde cuando los hermanos Grimm ya se habían hecho eco de las historias de la Alemania folclórica, pasando por otras mujeres que decidieron recoger aquellas historias en papel, hasta nuestros días. Este es un proceso que se desarrolla en mitad del siglo XIX, hasta instalarse como un emergente mercado literario que ha llegado hasta nuestros días con el título de “literatura infantil”.

En este volumen, se descubren algunas de las mujeres que, en diferentes partes de Europa y Estados Unidos, han dejado un legado en literatura infantil con diferentes obras en varios géneros y que, si quedara alguna duda, se les reconoce su trayectoria. Como veremos, algunas de estas han sido traducidas a otros idiomas; otras, sin embargo, no han salido de sus fronteras o son poco conocidas fuera. Con este panorama, encontraremos dentro de esta compilación a Grazia Pierantoni Mancini (1842–1915) en Italia, a Ludmila Durdíková en la República Checa, a Penelope Delta en Grecia, a Irmgard Keun y Christine Nöstlinger en Alemania, a Hermynia Zur Mühlen y Mira Lobe en Austria, a las sufragistas

británicas y estadounidenses y, por último, a Hanna Januszewska en Polonia.

“Para mí, aprender siempre ha sido una celebración” (15), son palabras publicadas en 1908 que aparecen en el primer capítulo *Educating the “new women”: the comedies of Grazia Pierantoni Mancini*. En búsqueda de la emancipación, las obras de teatro de Mancini introducían un carácter pedagógico que, Cagnolati expone en la introducción biográfica como el complejo mundo de una escritora en la Italia del siglo XIX. El obituario de la periodista Fanny Zampini Salazar servirá para estudiar su vida e impacto social nacional e internacional, pero su diario *Impressioni e Ricordi* también aporta gran cantidad de información fuente. Pero son sus obras de teatro a las que prestamos atención, como su primera y exitosa obra, *Il segreto* (El secreto), que incluiría en su primera colección denominada *Teatro per fanciulle*.

Dorena Caroli, de la Universidad de Boloña, retrata a Ludmila Durdíková, profesora checa del Instituto para Menores Discapacitados, en su viaje de Praga a París al inicio del siglo XX. Durdíková, que trabajó bajo el seudónimo de Lida, puede considerarse una de las principales autoras de libros ilustrados en Francia durante la década de 1930. Caroli analiza algunos de sus libros infantiles, en relación con la historia de la educación y se estudian los principios educativos que subyacen en su texto e ilustraciones. Con un estilo vanguardista, los libros contienen historias cortas sobre animales que son metáforas de una serie de estructuras familiares tradicionales y no tradicionales, todas las cuales forman la base de relaciones positivas.

Ada Boubara, de la Universidad Aristóteles de Tesalónica, presenta a Penélope Delta (1874-1941), pionera de la literatura infantil en Grecia. Sus contribuciones constituyen un capítulo fundamental tanto para la literatura griega moderna como para la literatura infantil. Delta narra historias pioneras para su época y se opone a los estereotipos de los finales del siglo XIX, tratando el racismo, la discriminación, la libertad de religión, la batalla de los sexos, el dinamismo del género femenino, la diferencia entre la apariencia y la realidad o la posición de la mujer en la sociedad.

Lucia Perrone Capano, de la Universidad de Foggia, se fija en dos novelas publicadas durante el exilio por Irmgard Keun (1905-1982). Esta escritora de éxito en la República de Weimar publicó “Los adultos no entienden”, y “Niña de todas las naciones”, donde una joven cosmopolita narra el peregrinaje de su familia al exilio. Se presentan figuras de niñas insólitas que no responden a los esquemas previstos, anticipando y expresando de forma innovadora rasgos que caracterizan a las niñas rebeldes de años posteriores. De este modo, nos dice Perrone, estas historias abren un espacio para la experimentación y para la conquista de la autonomía de la heroína.

Leonor Sáez Méndez, de la Universidad de Murcia, nos lleva a la Austria de la Segunda Guerra Mundial. La reflexión ética es una parte central de los cuentos de dos autoras: Hermynia Zur Mühlen (1883-1951) y Mira Lobe (1913-1995). Ambas pertenecieron y se retiraron del Partido Comunista y tuvieron que exiliarse debido a la persecución nazi. Las obras

de ambas escritoras integran dos aspectos que caracterizan a la literatura infantil y juvenil: El entretenimiento y un fin pedagógico, pero exigiendo una actitud reflexiva a los lectores. En sus relatos, emplean diferentes conceptos: poder, desigualdad social y económica, identidad, racismo, violencia. Pero también incluyen soluciones solidarias y fraternas, esperanza y cambios sociales a través de cambios individuales.

“Queremos el voto para poner fin a la trata de blancas, al trabajo sudoroso y salvar a los niños” es el eslogan que puede verse en un famoso cartel sufragista británico utilizado en 1912, durante la marcha de Edimburgo a Londres. Verónica Pacheco Costa, de la Universidad Pablo de Olavide, nos presenta un estudio sobre obras de teatro escritas en el Reino Unido y en Estados Unidos que denunciaban las condiciones de la población infantil y las jóvenes de la época, y cómo las mujeres les ayudarían si se aprobara la emancipación femenina.

Monika Woźniak nos analiza las estrategias utilizadas por la escritora polaca Hanna Januszewska (1905-1980) quien debutó en el periodo de entreguerras y desarrolló su carrera en Polonia comunista. Con *A feminine touch* Monika relata cómo sus obras estuvieron bajo las presiones ideológicas del régimen, y trataron de adaptar sus textos. Por otro lado, en 1961, Januszewska recibió el encargo de preparar la primera traducción al polaco de los cuentos de hadas de Charles Perrault. Algunos años más tarde, decidió retocarlo, o más bien reescribir su propia traducción, adaptó la trama para atraer más la sensibilidad infantil, y “polonizó” radicalmente el estilo. Hasta hoy, la percepción de Perrault en Polonia se filtra a través de la adaptación de Januszewska, que se aleja de la versión en lengua original.

Beatrice Wilke, de la Universidad de Estudios de Salerno, se centra en el lenguaje, titulando su aportación *Language is the most important thing* donde trata también cuestiones relacionadas con posibles problemas de traducción del alemán austriaco al italiano y al inglés en los textos de Christine Nöstlinger, una premiada escritora austriaca de libros infantiles y juveniles. Beatrice examina cómo se traduce el alemán austriaco al italiano y al inglés con relación a los elementos específicos de la lengua y la cultura originales, que actúan como importantes portadores de identidad cultural y que representan la originalidad de las obras de Nöstlinger.

Vanessa Castagna se focaliza en la década en la Portugal de mitad del siglo XX, cuando Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) inició una exitosa producción de literatura infantil en el contexto extremadamente conservador del régimen de António de Oliveira Salazar. Los relatos de la primera etapa marcaron una importante ruptura con la tradición anterior, continuando con una etapa en la que quería involucrar a sus propios hijos en la experiencia de la narración. Los cuentos que escribió (*A menina do mar, A fada Oriana, A noite de Natal, O cavaleiro da Dinamarca, O rapaz de bronze, A floresta*) sitúan al menor en el centro de la narración, transmitiendo valores profundos que van más allá de la retórica tradicional y construyendo universos narrativos caracterizados por la fascinación y la belleza. En lugar de construir modelos de comportamiento, los cuentos de

Sophia promueven la magia de descubrir lo que es diferente y ajeno al propio mundo, y el profundo valor de la empatía.

Irena Prosenc examina una antología de cuentos de hadas escrita por la autora eslovena Svetlana Makarovič y se centra en sus personajes literarios: animales, humanos, criaturas mitológicas y fantásticas, objetos animados, plantas, fenómenos naturales, seres derivados de la ideología cristiana y partes del cuerpo humano. Tras analizar cómo aparecen, se cuestiona el papel de los personajes inspirados en las criaturas mitológicas eslavas, resemantizados y con posibles connotaciones irónicas. Entre los protagonistas predominan los personajes animales, mientras que los humanos figuran en su mayoría como personajes secundarios. El artículo explora las formas en que los cuentos de hadas, a través de sus protagonistas animales, construyen una imagen no antropocéntrica del mundo.

Chiara Lepri nos acerca la literatura de Nadia Terranova, joven y premiada escritora de Mesina, una de las cinco finalistas del Premio Strega 2019 y que publicó una colección de cuentos de hadas. Lepri pretende profundizar en la poética de la escritora, que alterna una producción narrativa para adultos con una escritura dirigida a los menores, consciente de la necesidad de ofertar una literatura que promueva la cultura, el arte, pero también la reflexión política. Desde el mito de Escila y Caribdis, a través de reminiscencias infantiles en *Omero è stato qui*, hasta los pensamientos más íntimos de Beatrix Potter, Emily Dickinson y Jane Austen contenidos en los diarios imaginarios de *Caro Diario ti scrivo...* (2011), o las traducciones de las adaptaciones al cómic de las novelas de Austen publicadas por Marvel-Panini Comics (2013, 2014), nos asomamos a la imagen de una escritora que vuelve a la infancia y que se vuelca en ella (una aventura amorosa, en realidad) entrelazando magistralmente, en el proceso creativo personal, recuerdos, mitos, modelos literarios femeninos.

## 6. Referencias

- CEBALLOS, I. (2016). *Iniciación literaria en educación infantil*. Logroño: Unir Editorial
- CERVERA, J. (1989). En torno a la literatura infantil. *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, no.12, pp. 157-168.
- COLOMER, T. (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Barcelona, España: Síntesis.



**Pensando en pandemia con Donna Haraway. Reseña de *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthulceno*. (2019) Bilbao, Consonni.**

**Barbara Yanina Dominguez**

INDES (UNSE-CONICET)

barbi.y.dominguez@gmail.com

Fecha de recepción: 02/06/2021 Fecha de evaluación: 01/07/2021

Fecha de aceptación: 02/07/2021

Vivimos tiempos desesperantes, récords de contagios y muertes por la covid-19, confinamientos y ruptura de lazos, pero también exposición intensificada. Pantallas y la costumbre de hablar sola en tu casa, de callar a tu perra, de sentir expuesta tu privacidad, pero con la certeza del deber cumplido. También cumplen su deber las personas que ahora llamamos ‘trabajadores esenciales’<sup>1</sup>, están confinadas al trabajo presencial. En las tierras, en los hospitales, en los supermercados o en las calles están aquellas personas que ganan poco y que junto con todo un mundo no-humano cargan con las tareas asignadas por el sistema para seguir perpetuando este tipo de vida en la tierra. Es que sucede que aún en estos tiempos al capitalismo le está yendo bien. Por eso, quienes todavía creemos que la emancipación es posible nos precipitamos a un abismo de emociones que nos deja a veces perdidas y otras veces derrotadas. Es por eso también, que para estos tiempos en los que la ‘no vida’ de los virus nos enfrenta de manera inevitable con el reflejo del sistema capitalista y todos los problemas que se han ido acumulando, de manera cada vez más acelerada, considero que la lectura de Donna Haraway puede ser un hilo que nos permita pensarnos aquí y ahora, con proyección a futuro y conciencia del pasado.

Donna Haraway escribió *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthulceno* [*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*] en el 2016 y fue traducido al español en el 2019 por Helen Torres para la editorial Consonni. Los pensamientos de Haraway se sitúan en las intersecciones y por eso, cuesta tanto encontrar una única palabra

---

<sup>1</sup> Se usan comillas simples ( ‘ ’ ) para las expresiones irónicas o coloquiales, se reserva el uso de comillas dobles ( “ ” ) para las citas.

que pueda definir su producción. Esa capacidad de desplazarse entre disciplinas, que generalmente suelen ser muy específicas, posiblemente tenga relación con su formación académica y su activismo feminista. Por un lado, Haraway estudió para su formación de grado zoología y filosofía y se doctoró en biología, con una tesis sobre las funciones de la metáfora en la investigación en biología del desarrollo. Por otro lado, la autora se define a sí misma como feminista anti racista y anticolonialista por lo cual su producción se encuentra profundamente influenciada por la epistemología feminista, el feminismo negro, lésbico y chicano. Todo ello le permite situarse e inmediatamente criticar esa posición.

Entonces, aunque se la ha catalogado de ciberfeminista, postmoderna y/o posthumana, ella señala “soy una compostista”, (Haraway, 2019: 157). Para Haraway nosotres somos compost, nuestra ontología es relacional y, a la vez, profundamente material. Particularmente pienso que ‘compost’ es una palabra que en muchos lugares del mundo ‘hace sentido’. Muchos de nosotres hemos aprendimos de nuestros abueles las técnicas del compostaje, y, muy probablemente, hemos también sido hechxs compost con otros seres. De modo que, en esa práctica, por una parte, devenimos con otros desde nuestros desechos y desperdicios, desde nuestras tristezas y heridas, desde nuestras alianzas y coaliciones, desde nuestros luchas y resistencias; y, por otra parte, heredamos y legamos formas de vivir y morir.

Podemos pensar la noción de compost desde SF, que son siglas en inglés usadas por la autora desde 1990. Ese año Haraway publicó el libro *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* [Visiones Primates. Género, raza y naturaleza en el mundo de la ciencia moderna, sin traducción al español] y recuperó el complejo campo indicado por el significador SF, de la antologista y crítica de ciencia ficción Judith Merril. A fines de 1960 había servido para indicar un orden narrativo emergente en el cual los límites entre ciencia ficción y fantasía se habían vuelto altamente permeables de maneras muy confusas. Haraway proponía incluir en ese campo las narrativas de los hechos científicos (scientific fact), con lo cual el significante SF se veía profundamente modificado, porque “las ciencias tienen historias complejas en la constitución de mundos imaginativos y de cuerpos concretos en las sociedades” (1990: 6. Traducción propia). De esta forma, Haraway en 1990 procuraba disputar las lecturas de los textos de la Ciencia. Para este nuevo libro vuelve a recurrir a aquella figuración, que ha ido puliendo a lo largo de los años. Primero nos hace una lista, SF es “ciencia ficción [science fiction], fabulación especulativa [speculative fabulation], figuras de cuerdas [string figures], feminismo especulativo [speculative feminism], hechos científicos [scientific facts] y hasta ahora [so far]” (Haraway, 2019: 21). Las ciencias, los feminismos y las ficciones se necesitan y pueden conformar patrones que nos ayuden a pensarnos y anudarnos unes a otros. Pero como las listas nunca alcanzan la autora hace tres aclaraciones sobre la noción. Por un lado, SF es una práctica de rastreo, tal como el rastreo que hacemos las feministas del sur en la búsqueda de nuestras genealogías: historias siempre fragmentadas, parciales, ocultas y ocultadas. Por otro lado, SF no es sólo un método sino también “la cosa en cuestión, el patrón y ensamblaje que requiere respuesta, la cosa que no es una misma pero con la que una tiene que seguir andando” (Haraway, 2019: 22).

Finalmente, SF es una práctica que nuestras ancestras feministas nos han enseñado, “es pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos” (Haraway, 2019: 22). SF entonces es una práctica, pero también un proceso, es la posibilidad misma de la continuidad de la vida y la muerte en nuestro mundo.

Pero en el Antropoceno<sup>2</sup> ¿es posible seguir hablando de continuidad, de devenir-con, de emancipación, de vivir y morir de maneras más amables? Haraway nos marcará que pensar nuestra época desde términos como Antropoceno, Capitaloceno y/o Plantacionoceno nos lleva demasiado rápido al derrotismo. “A solas, desde nuestras maneras distintivas de experiencia y pericia, sabemos a la vez demasiado y demasiado poco, y así sucumbimos a la desesperación o la esperanza” (Haraway, 2019: 24). La propuesta de la autora desestimará la fe en las soluciones mágicas (seculares o religiosas) y el cinismo de pensar que todo ha acabado. No van a ‘salvarnos’ ni las vacunas, ni las políticas de indiferencia; pero tampoco les humanas vamos a ‘salvar’ a la Tierra. Y es que seguir con el problema implica tener la responsabilidad<sup>3</sup> de comprender que “una inmensa e irreversible destrucción está realmente en marcha” (Haraway, 2019: 157), pero que “contrariamente a los dramas dominantes [...] los seres humanos no somos los únicos actores importantes” (Haraway, 2019: 95).

Por todo esto, a lo largo del libro Haraway va pasándonos algunos patrones SF donde conjuga: científiques (estudiosos de la ciencia, la antropología y la narración); teorías sobre las relaciones entre ecología, evolución y biología del desarrollo; proyectos colaborativos de arte-ciencia donde humanas y no humanas (tecnológicas y orgánicas) buscan maneras de trabajar en conjunto (en relaciones asimétricas de poder); extractivismo, pueblos indígenas contemporáneos y ovejas; estrógenos y su socia de investigación Cayene (la perra que acompaña a la autora); hormigas y semillas de acacia; bichos que se vuelven mutuamente capaces en relaciones inesperadas; entre muchas otras historias/teorías. El capítulo final es el primer intento de la autora de escribir ciencia ficción, un texto realizado colaborativamente con director de cine Fabrizio Terranova y la filósofa Vinciane Despret, que relata la vida de cinco generaciones de alianzas simbióticas entre humanas y mariposas.

---

<sup>2</sup> Nuevo término geológico para referirse a nuestra era que vendría a reemplazar a Holoceno.

<sup>3</sup> Juego de palabras en inglés: response-ability, que significa responsabilidad y habilidad para dar respuesta

Haraway es muy consciente de los peligros a los que están expuestos “los refugiados” de cualquier especie, y sabe que “al borde de la extinción” o “el colapso del sistema” no son ni metáforas, ni películas de suspenso (2019: 157). Justamente por eso, nos va narrando las potencias y poderes de las historias y prácticas multiespecies, modos imaginados y reales de vivir y morir con-otres (humanes y no humanos) en esta tierra dañada que ella llama Chthuluceno. Es decir, el espacio-tiempo real, que nada tiene que ver con el Cthulhu aquel monstruo racista y misógino imaginado por Lovecraft, pero sí tiene mucho que ver con la simpoiesis. Simpoiesis significa “generar-con”, supera el modelo autopoietico del Antropoceno, porque “[n]ada se hace a sí mismo” y “los terrícolas nunca están solos” (Haraway, 2019: 99). Ya nos había preguntado provocativamente Haraway en el *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* “¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel [...]?” (Haraway, 1995: 305). Esta frase que fue entendida ‘hacia afuera’ es decir, considerando todas las prótesis que nos conforman como humanos con-otres no humanos (orgánicos y tecnológicos), también puede ser entendida ‘hacia adentro’, considerando las innumerables bacterias que viven con-nosotros y hacen posible nuestra vida. Sucede que ningún “bicho” precede a sus relaciones, sino que “se generan mutuamente a través de una involución semítico-material, a partir de seres de enredos anteriores” (Haraway, 2019: 100-101). Por ello, el subtítulo del libro propone generar parentesco, que no tiene relación con los ‘lazos de sangre’, ‘linajes’ o ‘genes’; sino con “unir fuerzas para reconstituir refugios, para hacer posible una recuperación y recomposición biológica-cultural-política-tecnológica sólida y parcial, que debe incluir el luto por las pérdidas irreversibles” (Haraway, 2019: 156-157).

De todas maneras, interesa destacar que el parentesco y las conexiones están siempre situadas: “[n]adie vive en todas partes, todo el mundo vive en algún lugar. Nada está conectado a todo, todo está conectado a algo” (Haraway, 2019: 61). Aquí sigue presente otra de las premisas que la autora sostiene desde hace mucho tiempo, la de la situacionalidad de los cuerpos, siempre complejos, contradictorios, estructurantes y estructurados (Haraway, 1995).

Brevemente he tratado de mostrar la importancia que tiene leer este libro hoy, porque hoy es el momento de recolectar la basura, el exterminio, la tristeza, los despojos y los duelos para hacer compost, para cultivar una justicia multiespecies. Lo hayamos pedido o no el patrón SF está en nuestras manos, de qué hilos queremos tirar, cuáles deseamos no seguir, con qué seres queremos hacerlo y de qué maneras son las preguntas que Haraway nos invita a hacernos: “Pensar debemos, debemos pensar” (Stengers y Despret en Haraway, 2019: 59).



### **Referencias bibliográficas**

- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- HARAWAY, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Londres: Routledge, 1990.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthulceno*. Bilbao: Consonni, 2019



**Ressenya**  
**Stéphanie Mateu, *Intimisme et identité dans l'oeuvre picturale de Rusiñol i Prats, peintre catalan (1861-1931)*. Montpellier/Barcelona 2015**

**Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau**

*Universidade de Aveiro*  
[h.ducatteau@ua.pt](mailto:h.ducatteau@ua.pt)

Fecha de recepció: 20/03/2021    Fecha de evaluació: 02/04/2021  
Fecha de aceptació: 02/06/2021

El monogràfic és el resultat d'una tesi entre la Universitat de Paul Valéry Montpellier i la Universitat de Barcelona, sota la direcció de Catherine Berthet-Cahuzac i Jordi Casassas i Ymbert. Transdisciplinari, combina història social, política, artística, semiologia i semiocrítica. De fet, tal com l'autora assenyala en la seva introducció, l'objectiu és analitzar l'obra de Rusiñol i Prats concebent-la com a resultat d'un subjecte transindividual per utilitzar la terminologia de Lucien Goldmann.

En la primera part, l'autor recorre el procés històric de catalanització del segle VIII centrant-se en el concepte de memòria col·lectiva. El segle XII va ser un període fonamental quan Catalunya va entrar al Regne d'Espanya a través del matrimoni de Petronil·la d'Aragó amb Ramon Berenguer IV. No obstant això, se li dona una certa autonomia, per la creació de la bandera *quadribarrada* i noves institucions: *Usatges*, *Corts* i *Consells*. Posteriorment, aquests nous privilegis se li van endur el Decret de la Nova *Planta* i el final de la guerra de successió. La data de l'11 de novembre de 1794 es coneix com a Diada i és reconeguda com a festa nacional. Al segle XIX, la creixent industrialització de Catalunya, especialment en el sector tèxtil, va contribuir al distanciament de la resta d'Espanya. El 1833 sorgeix l'anomenada *Renaixença* amb la publicació de l'oda *La pàtria* de Carles Bonaventura Arbaus a la revista *El Vapor*. Després d'aquestes consideracions sobre la història catalana, a partir de la pàgina 79, l'autor se centra en la pintura, destacant les tensions que tant van cristal·litzar durant l'exposició de Belles Arts de Madrid el 1892. Durant aquest acte, les obres catalanes no són benvingudes, ja que no encaixen en els cànons de l'academicisme. Al contrari, cedeixen a la influència francesa i modernista. Els modernistes adopten Europa com a referent i receptor. A la *Vanguardia* es publiquen les notes de viatge de SR. Aquest últim també els va emetre a l'*Hipòdrom Còmic* i als 20 anys, el 1881, es va

fer càrrec de la gestió de la famosa revista modernista *L'Avenç*. *Pèl di Ploma* és una altra revista en la qual publica principalment històries. Intel·lectuals i artistes com Rusiñol es dediquen a la recuperació de la memòria a través de múltiples referents comuns i centrals de la catalanitat. Per exemple, l'*avi pagès* que encarna l'*avi camperol*, el benestar casolana i els conceptes de *seny* 'saviesa' i 'agressivitat' que subratllen la recerca de l'autenticitat.

La segona part de la tesi està íntegrament dedicada a l'artista: a la seva formació a l'*Associació de Catalana Excursions* o a l'*Ateneu Barcelona*, referència a la seva inscripció estilística a l'Escola d'Olot - un altre lloc d'aprenentatge, excursions al Taga, a Sant Joan de les Abadesses i Ripoll, i al castell de Centelles que juguen un paper innegablement crucial en la seva pintura. El 1888, a l'Exposició Universal, la seva reputació va créixer gràcies a la seva participació en l'exposició col·lectiva a la *Sala Parès de Barcelona*. L'artista es nega a oferir un art consensuat i estètic per a una burgesia materialista i pragmàtica. És per això que va decidir no unir-se al *Cercle Artístic de Sant Lluc*, un grup fundat el 1893 i format per artistes ansiosos de tornar a un rigor religiós. El 1889 se'n va anar a París, un lloc d'inspiració impressionista que li va donar l'oportunitat de mantenir les seves amistats amb Picasso, Utrillo, ... etc. i coneix Ramon Canudas que morirà a la Ciutat de la Llum. Fora de París, també es va quedar a Itàlia i Mallorca fins que va decidir el 1892 comprar una casa de pescadors a Sitges a Catalunya anomenada *Cau Ferrat* ('casa del ferro') on va donar vida a l'Escola Llumina amb artistes com Zuloaga, Fontdevila, etc. organitzant vetllades teatrals i pictòriques (vegeu la posada en escena de la *Intrusa* de Maeterlinck). Posteriorment, Rusiñol va començar a allunyar-se gradualment de la catalanitat encarnada per vitalistes i noucentistes i es va apropar al decadentisme. S'adreça més a les classes treballadores que a les intel·lectuals, com ho demostra *Poble Gris*, una obra literària en prosa de 1902 que la situa en la seva nova tendència. Entre les altres obres literàries se cita *L'auca del Senyor Esteve*, una novel·la autobiogràfica que revela la seva relació amb la societat i, d'altra banda, recorda la relació conflictiva amb la seva família d'industrials quan pretenia emprendre una carrera artística.

La tercera part se centra en la noció d'intimitat que introdueix l'autor a través d'una primera definició lingüística. El terme originalment es referia només a les relacions interpersonals, i després el seu significat s'estenia a una sola persona o cosa. En la pintura de SR, la intimitat es reflecteix en la representació d'espais interiors com el de la cuina amb àmfores, pa, vi i brocs (cf. *El pati blau* [1891-1892] i *Una reprimenda/Interior*). Una contrapart del primer concepte s'atribueix a l'obra de SR, la de *extime*, forjada per Albert Thibaudet com a antònim: l'íntim també es revela en la representació d'altres persones. Un exemple és *El bohemí*, on es reconeix la figura d'Erik Satie. O a *Miquel Utrillo i Suzanne Valadon a París* on es representa la seva addicció a la morfina.

Per concloure, el monogràfic ofereix un panorama de pintor model de catalanitat posant en primer pla la seva extensa xarxa artística. No obstant això, segueix sent perfectible en diversos nivells. En primer lloc,

observem la manca d'una cronologia al final que resumeixi les dates clau de la vida de l'artista, el context sociocultural i les exposicions post-mortem. A més, l'absència en el llibre de reproduccions de les pintures de l'artista és lamentable encara que s'hagi d'atribuir a raons d'espai i qualitat. I encara ho és més, ja que les obres encara gaudeixen de poca notorietat en el món francòfon. Tres de les obres de SR pertanyen al Museu d'Orsay i, tanmateix, només un simposi titulat *Santiago Rusiñol et son temps* es va celebrar a França a la Universitat de París 4-Sorbonne el 1993. Fins ara no s'ha organitzat cap exhibició fora d'Espanya. No s'expliquen els motius de la baixa acollida a l'estranger, ja siguin estilístics o geopolítics. Finalment, convé oferir una versió traduïda del treball de doctorat per a aquells que pertanyen a l'àmbit acadèmic o museístic i no tinguin prou coneixements en francès, castellà o català.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

**Análisis y propuestas educativas sobre género y diversidad sexual: Sociedades y escrituras en continuas transformaciones. Jaime Puig Guisado, Cristóbal Torres Fernández y María Rosa Iglesias Redondo. Dykinson (Madrid), pp. 278**

**Elena Peña Calzado y Carlos Rivas Real**  
*Universidad Pablo de Olavide*

Esta obra digital ha visto la luz gracias a la editorial Dykinson de la mano de Jaime Puig Guisado, Cristóbal Torres Fernández y María Rosa Iglesias Redondo, coordinadores de este volumen, presenta una recopilación de trabajos cuyo eje central es la diversidad sexual y el género.

El activismo, la comunicación y la educación se presentan como las principales líneas temáticas de esta obra en donde se estudia el género y la diversidad sexual. Donna J. Haraway (1988) hace hincapié en la importancia de incluir la perspectiva de las mujeres en las investigaciones de género. Desde los capítulos que se presentan, se indaga en la deconstrucción y la crítica del mundo cisheteropatriarcal en el que vivimos y en donde las autoras y los autores aportan sus esfuerzos en reunir a la academia y a la ciudadanía con el objetivo de conseguir un sistema inclusivo, justo e igualitario con la diversidad y el feminismo como base. Esta obra se organiza en tres secciones en base a la temática principal que las categoriza. La primera hace especial hincapié en el activismo y las redes sociales como medio de transformación social; la segunda abarca la importancia del lenguaje en la inclusividad y su pedagogía; y por último, en la tercera se muestran estudios de la literatura y la escritura de la mujer y la diversidad sexual.

Muchos de los capítulos que se presentan concurren en teorías y obras como las de Judith Butler y *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (199), Eve Kosofsky Sedgwick con *Epistemología del armario* (1990), Kate Millett con *Política sexual* (1970), Lucas Platero con *Barbarismos queer y otras esdrújulas* de (2017) y José Ignacio Pichardo Galán con *Diversidad y convivencia, una oportunidad educativa* (2014).

La primera sección titulada “Nuevos movimientos de transformación social” abarca dos grandes ejes. En primer lugar, nos podemos encontrar como distintos capítulos dialogan el papel de la juventud como sujetos de transformación en las redes sociales. Esta transformación hace referencia a la concienciación, la percepción y la visibilización de colectivos «disidentes» como pueden ser la mujer o el colectivo LGTBIQ+, generando movimientos y redes de formación y reivindicación en pos de la igualdad y la justicia.

Por otro lado, se encuentra un segundo eje en donde los capítulos ponen de manifiesto la relación entre los medios de comunicación audiovisuales y la ciudadanía en la construcción del cambio. Esta interacción que nos exponen las autoras y los autores de los distintos capítulos enfatiza la necesidad de construir una ciberciudadanía que normalice la diversidad sexual y rompa los estereotipos de género. En esta sección encontramos cinco capítulos. El primer capítulo denominado “Mujeres en la política local: actuación y agenda de jóvenes concejalas electas en 2016 en Brasil” por Ana Beatriz Pinheiro e Silva tiene como objetivo presentar las trayectorias y las agendas políticas de jóvenes concejalas de distintas ciudades de Brasil. Este estudio se realiza a través de una búsqueda en las redes sociales de las concejalas con el fin de observar cómo se presentan virtualmente a la ciudadanía. Es interesante pararse detenidamente a entender las conclusiones que exponen las investigadoras para comprender un nuevo estilo de liderazgo y política promulgado por la experiencia y las necesidades reales.

En el segundo capítulo denominado “Diagnóstico del grado de concienciación de género en adolescentes dentro de un proyecto educativo del ámbito no formal” por Isabel María Muñoz García, Jorge Alcántara Manzanares y Silvia Media Quintana, se expone una investigación basada en la experiencia de un Proyecto de Solidaridad en un instituto de Córdoba (España). El estudio evalúa cómo ha cambiado la percepción y aumentado la concienciación con respecto al género después de realizar el proyecto. El proyecto consistía en diversos talleres organizados en torno a materia de género, diversidad e igualdad. Esta investigación es un ejemplo más de cómo la educación tiene un papel esencial en la construcción de una nueva juventud concienciada y comprometida con la igualdad y el feminismo, no solo en el ámbito privado, sino en la comunidad y en la ciudadanía.

El tercer capítulo es denominado “Los estereotipos del amor en las redes sociales y su influencia en las adolescentes” por Jaime Puig Guisado, Ana Colorado Guerra y Francisco Moya Ávila. Este trabajo tiene como objetivo analizar los diferentes estereotipos que se encuentran en las redes sociales sobre el amor y las de las adolescentes. Lo interesante de este estudio es observar cómo poco a poco la representación de la mujer en las redes sociales está cambiando con respecto a la imagen tradicional del ser pasivo. Aun así, todavía queda un camino por recorrer como la percepción del hombre frente a este cambio y la propia transformación de la representación del hombre.

En el cuarto capítulo, denominado “Análisis psicosocial del empoderamiento feminista en el ámbito audiovisual: propuesta de un instrumento para evaluar la equidad de género” por Ana Zaptsi y Rocío Garrido, aporta una perspectiva fresca, tanto en el análisis de la presencia de las mujeres en los guiones cinematográficos como en su producción. De esta forma, las autoras proponen la creación de una industria cinematográfica distinta que rompan los modelos tradicionales introduciendo una nueva perspectiva feminista y LGTBQ+. Esta propuesta amplía el activismo feminista al ámbito laboral y audiovisual.

El último capítulo de esta sección, denominado “Activismo y negocio: la ruptura de lo normativo sexual en la ficción de HBO a finales del siglo XX” de Javier Calvo Anoro, se analiza la transformación del contenido que presenta HBO en los últimos años. El autor nos hace reflexionar sobre si la producción audiovisual de HBO, en cuanto a la diversidad sexual, se puede considerar transgresora y activista o simplemente se trata de una estrategia empresarial. Después de mostrar la creación y evolución de la plataforma, se termina concluyendo que el fin económico se superpone al activismo social, convirtiendo la sexualidad en un nicho de mercado.

Todos estos capítulos comparten un nexo, en donde se valora la juventud, la participación y la ciberciudadanía como actores y herramientas pedagógicas para conseguir una nueva sociedad que, lejos de poseer una mirada prejuiciosa y estigmatizante, compartan y promuevan la igualdad y el respeto.

La segunda sección, “Representaciones lingüísticas y propuestas educativas”, aglutina investigaciones acerca del lenguaje como constructor de pensamientos, además de proponernos una serie de recomendaciones y propuestas didácticas para reflexionar sobre el género en la lengua española. Esta sección lleva a reflexionar sobre la importancia que adquiere el lenguaje y la gramática en la representación de la realidad y las minorías como índice de inclusión y respeto.

En esta segunda sección encontramos tres capítulos. Continuando con la numeración anterior, el sexto capítulo, denominado “La semántica cognitiva y las representaciones LGTBI+. Viejos discursos desde nuevas perspectivas” de Carolina Arrieta Castillo, estudia las representaciones de la diversidad sexual a través de tres teorías de la semántica cognitiva: la teoría de los prototipos, la teoría de la metáfora y la teoría de los marcos. Es interesante empaparse de estas teorías para entender cómo el lenguaje ha tenido un papel esencial en la desvalorización del colectivo LGTBI+ y, de esta manera, transformar la producción de significados en torno al colectivo.

El séptimo capítulo, “Los constructos de género en los titulares de prensa: Una propuesta sobre análisis crítico del discurso” de Carmen González Gómez, aborda el lenguaje periodístico con el fin de comprobar si perpetúa o refuerza los estereotipos de género. La autora, tras analizar treinta titulares de los principales diarios del país, se concluye que se siguen representando estereotipos de género, llegando incluso a banalizar o menospreciar la violencia de género; se desprecian los trabajos y logros de las mujeres, además de valorarlas por los «atributos» físicos y de la personalidad asociados tradicionalmente a la mujer. Este estudio nos lleva a cuestionar la profesionalidad, en cuanto a valores e ideales de periodistas, cuyo trabajo bien realizado podría ayudar en el activismo y el camino hacia la igualdad.

El último capítulo de esta sección, denominado “La enseñanza de la lengua materna desde una perspectiva de género: el aporte de una gramática discursiva” de María Cecilia Romero, Muriel Troncoso y María Soledad Funes, se puede dividir en dos partes. En la primera parte, se

analizan dos categorías del español: los pronombres y la morfología de género en donde se esclarece la problemática de invisibilización y violencia hacia las mujeres que enlaza con la segunda parte: propuesta educativa. En esta propuesta se presenta una secuencia lógica de actividades para trabajar la problemática. Con la lectura de este capítulo, se anima a perseguir este objetivo y conseguir, de esta forma, llevar la realidad que viven las mujeres a las aulas. Alentamos a aprovechar el material propuesto y a crear y adaptar a las necesidades y realidades de cada docente.

La última sección de la obra, “Escrituras e identidades”, realiza un recorrido por distintas obras de autores y autoras en donde se realiza el trabajo y la representación de la mujer y del colectivo LGTBIQ+ en la literatura y la escritura. Esta sección la consideramos de gran valor ya que nos reafirma que la presencia de la mujer y personajes LGTBIQ+ no tiene porqué ser un ingrediente de burla o morbo; si no todo lo contrario, de aprendizaje, normalización y reivindicación. Además, nos hace reflexionar sobre la literatura tradicional en donde la representación de la mujer se considera «cómico», cuando en realidad es denigrante.

En el noveno capítulo, “La mujer como autora y como personaje en la literatura de humor española” de María Rita Rodríguez, podemos entender que los estereotipos de género han tachado a la mujer de no ser buena humorista, cuando en la literatura española tenemos a grandes mujeres humoristas que se han visto en la sombra de los hombres debido a la situación sociopolítica del país. Por otro lado, la mujer como personaje en la literatura cómica se ha visto ridiculizada y humillada debido a los estereotipos reforzados por los patrones de moral impuestos desde los estamentos políticos y las jerarquías religiosas. En este capítulo se realiza una lectura muy interesante que puede trasladarse a la actualidad en cuanto que se siguen lanzando escrituras y contenido audiovisual en donde se perpetúa esta condición de burla hacia y sobre la mujer por su condición física o características.

El décimo capítulo, denominado “Las crónicas femeninas de María Luisa Castellanos: feminismo en la prensa regional en la lengua española (1913-1923)” de Daniel González Gallego, se realiza un recorrido del trabajo “*Crónicas femeninas*” de María Luisa Castellanos, escritora, periodista y ejemplo de mujer pionera en el feminismo asturiano. En este recorrido podemos observar el aprendizaje de la autora, iniciándose en un feminismo normativo para, posteriormente, reivindicar la identidad femenina y la posición de la mujer en los organismos políticos. El trabajo del autor pone de manifiesto cómo el aprendizaje y la deconstrucción dentro del feminismo es de suma importancia para crear nuevas perspectivas y referentes feministas. En la actualidad, todavía nos queda un largo camino por recorrer para entender que aún arrastramos lacras del machismo y que no podemos olvidar la lucha interseccional de los distintos colectivos.

En el undécimo capítulo de la obra, “Escritura y existencia en Puerto Rico: identidad de género y diversidad sexual en la narrativa breve de Yolanda Arroyo Pizarro” de Sabina Reyes de las Casas, se resaltan distintas formas de cuestionamiento del pensamiento y existencia dominante en cuanto a la sexodiversidad en la narrativa de la autora



puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro. La autora del trabajo defiende que la narrativa de Yolanda es una de las manifestaciones más interesantes de la actualidad, consiguiendo que los personajes «disidentes» o no-normativos conecten con la realidad social y generen una resistencia frente a lo establecido. Coincidiendo con la autora de la obra, consideramos que la narrativa breve de Yolanda es potencialmente reivindicadora y de utilidad en la educación, no solo en la formal, sino en la informal, en la pedagogía del pensamiento y en la literatura como herramienta de transformación y lucha.

El capítulo número doce, denominado “*El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz: hacia un verdadero «hombre nuevo» de Nicolas Balutet; analiza la obra *El lobo, el bosque y el hombre*, obra que tuvo mucho éxito en Cuba debido a que trataba temas tabús como la homosexualidad. Este trabajo es interesante puesto que nos recuerda la realidad de la diversidad sexual antaño en países hispanoamericanos y cómo esta se plasmó en la literatura marcando un antes y un después.

El último capítulo de esta obra, “Deconstruyendo la heteronormatividad desde la ciencia ficción. Identidades líquidas y redefinición de roles a través de diferentes narrativas” de José Antonio Calzón García, analiza dos narrativas de ciencia ficción, *Leviathan* y *Lágrimas en la lluvia*, presentando algunos subgéneros como el «steampunk» o el «cyberpunk» encontrados en las obras y que han ayudado a empoderar a los personajes femeninos en las obras y plantear y criticar las diferencias sociales y de género. Es interesante como un género como es la ciencia ficción ha estado y está tan infravalorado en el mundo de la pedagogía y la enseñanza de la literatura, cuando, con obras como estas y coincidiendo con el autor, son magníficas obras para analizar en las aulas las ideas como el género, la heteronormatividad o la clase social, entre otras cuestiones.

En conclusión, los diferentes temas que se abordan, desde diversas disciplinas, tienen en común una mirada plural que pone de relieve la necesidad interseccional en los ámbitos de estudio elegidos. La obra realza la importancia y conveniencia de incluir la perspectiva de género en la investigación y en la pedagogía.