



ESTRATEGIAS PERFORMATIVAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO: MUJERES ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS EN EL CONO SUR DE AMÉRICA.

Graciela RAVETTI¹

RESUMO:

Reflexão sobre a questão teórica da performance narrativa na escrita de mulheres latino-americanas na contemporaneidade.

PALAVRAS CHAVE: América Latina, narrativa, performance, gênero

En este estudio me refiero a textos escritos por mujeres, en América Latina, en las dos últimas décadas. De la lectura de estos textos, levanto algunas hipótesis para pensar el género hoy. Retomo, de trabajos anteriores, las nociones de «narrativa performática» y de «vínculos performativos». Estas reflexiones me parecen importantes en la urgencia de repensar el género, a partir de los textos literarios, sobre todo en los momentos en los cuales los mandatos e imposiciones «más evidentes o más claramente escuchados» entran en choque / crisis, y, por eso mismo, las fallas de los discursos quedan expuestas, por contraste. Por un lado, la interpelación a la que se responde, el llamado que exige la obligatoriedad de construir un «sujeto», cuya forma y contenido ostente las marcas de «género»: la plena distinción entre hombres y mujeres, tanto en los cuerpos como en los afectos y en el intelecto; por otro lado, la interpelación proveniente de las teorizaciones emancipatorias —feministas y de género, de cualquier signo. Se instala, entonces, un conflicto de atribuciones y de respuestas, entre aceptar la etiqueta y la resistencia, entre callar y obedecer, entre resistir e actuar. Uno de los espacios restringidos donde se expone esta «situación de impasse identitario» es en algunas vertientes de la narrativa escrita por mujeres en América Latina.

La escrita performática contribuye al descondicionamiento de la percepción de representaciones: diseña ficciones de conexiones otras que las que se reconocen como habituales y, en esas ficciones el “horizonte de sentido” del espacio y del tiempo entra en otros entrelazamientos —transespaciales e transubjetivos—, funciona como un reconocimiento y en el sentido de volver irrelevantes por reduccionistas los lindes culturales tradicionales que subsisten siempre fijando los límites de lo posible para los individuos; descubre procesos de subjetivación como inclusión/exclusión en dicciones que se proponen como luchas entre vocabularios establecidos; y experimenta con la lengua en procesos de ensayos y contaminación.

Muchos textos escritos por mujeres mimetizan, parodiando, los mandatos con que las mujeres son bombardeadas diariamente. Con esa mímica textual, se insinúan otras posibilidades de vida, otros comportamientos posibles, se tuercen las reglas e, incluso lo que era prohibido se vuelve atractivo, lo que era fatal e irrevocable puede pasar a ser divertido y venturoso.

¹Universidade Federal de Minas Gerais / CNPq
graciela@uai.com.br

En América Latina, nos son contemporáneos escritores que tienden a mostrar un comportamiento performático/performativo, procedente de la (auto) exigencia de reafirmar(se) y solidificar(se) en una lengua particular esgrimida como propia (el calderón lingüístico latinoamericano), aunque con las cicatrices dejadas por la pluralidad y la provisoriedad de su constitución (los choques entre las lenguas indígenas y el español o el portugués, las fronteras entre las lenguas cultas y las populares), entre los despojos de una tradición percibida como ambigua y oscilante, que se presenta como fragmentada y múltiple en sus orígenes y en sus desarrollos y de la cual sólo perduran gestos, movimientos, restos de relatos, ritmos y sobre todo memorias recuperables, todo eso que funciona como *residuo* y como *trauma*. La escrita performática / performativa está en las bases de la constitución de los escenarios nacionales (la formación de las naciones modernas), y en los gestos de dotar de determinados sentidos políticos y culturales a los sucesos cotidianos, para convertirlos en *verdaderos acontecimientos* de la vida. Está, también, en los fundamentos de utópicas sociedades posibles, organizadas en bases plurales y consensuales. En ese sentido, la literatura escrita por mujeres con las características que destaco aquí, se inscribe en la tradición latinoamericana. Es fácil detectar las ficciones de buscas de lenguas / estilos otros, que entran en conflicto con las formas impuestas. La voz, cuando encontrada, es difícil aceptarla como propia e, incluso, mostrarla, hacer pública una lengua (escrita, estilo, voz) que se percibe monstruosa, larval, incoherente, entrecortada.

Las preguntas que me interesan son:

¿Qué sujetos el lenguaje narrativo de mujeres en la contemporaneidad comienza a *implementar*, performativamente, para fomentar su visibilidad política? ¿Qué estrategias son utilizadas cuando se escribe con la conciencia de la interpelación y, por eso mismo, a la necesidad de personalización de las ficciones se suma la consigna de (des) fronterizar las representaciones? ¿Cuáles son las agendas culturales que estas escritoras *performers* enuncian y cuáles las hipótesis críticas que pueden ser relevadas a partir de esas agendas? Si los sujetos, finalmente, se forman, se definen y se reproducen de acuerdo con los requerimientos de las reglamentaciones que supuestamente son creadas para *representarlos*, entonces, las hipótesis y las tareas que se agendan, personales pero compartidas por multitudes, pasan a ser estrategias políticas que deben tener como objetivos cambiar radicalmente esos requerimientos.

Tal como la entiendo, PERFORMANCE es *acto*, no es representación, es *acción*, entonces, podemos imaginar que experimentar la performance en la escrita trae consecuencias para quien escribe: a la personalización del contenido corresponde un discurso que nunca puede simplemente seguir modelos preestablecidos. Para quien lee, la escrita performática, a veces, es percibida como un dialecto barroco, idiolecto, hermético por su inmanencia y por formar parte de ritos personales. Se trata de una práctica de pensamiento arriesgado, tanto para quien se aventura en su “en-sí” y en su “en-torno”, como para quien aprovecha experiencias comunes y públicas y las vive como propias, volviéndose un laboratorio expuesto de lo personal, de lo social e incluso de lo histórico y de la tradición.

En los enunciados narrativos performáticos / performativos de la literatura escrita por mujeres encuentro que pueden ser observadas, entre otras, las siguientes características:

1. la complicación del presente, rellenando las lagunas con lo posible (que, en la práctica, sería lo imposible, por inexistente, aunque realizable);
2. el compartir la naturaleza de la utopía, del arte y de la paranoia;
3. el dotar / dar / donar / ficcionalizar acontecimientos de la vida, o, mejor, recortar acontecimientos (banales, cotidianos o notables) y otorgarles sentidos (verificables o no). Ese acto de atribuir sentidos, resulta ser un modo de interrumpir la economía de la ley —patriarcal, latifundista, corrupta, la sin-ley-que-impone-la-ley-a los-otros.
4. la percepción del sujeto como dividido.
5. la percepción de los espacios con extrañamiento de exilio.

6. el poseer una estructura de cierre de los relatos muy peculiar. En casi todos existe, en el final, un cierre que apela a la supresión de la angustia y de los estados críticos de desintegración de la identidad, estados que constituyen lo central de gran parte de las narraciones. Esa supresión de la angustia generalmente deja en abierto la instauración de un nuevo escalón de conciencia.

Con esas y otras estrategias, el efecto es el de interrumpir, en el imaginario colectivo, el curso plácido y continuo del imperio da ley, creando un intervalo, un territorio no marcado que puede venir a ser el espacio de percepción y de creación de nuevas formas de estar en el mundo. A partir de esa disritmia puede ser iniciado un nuevo ritmo (ese es el peligro), una nueva secuencia. Esta, ahora, ingobernable, ya que se le desconocen la sintaxis, los signos, las conjunciones, los referentes.

Creo que la cuestión sobre la cual tenemos que tomar posición responde a las siguientes preguntas: ¿existiría una «voz», en algún estamento del ser, prelingüístico, preconsciente? Si esa «identidad» existiese, ¿podría venir a ser oída, si buscada en una suerte de excavación interior, tipo autoconocimiento? ¿Sería, entonces, una voz existente que está simplemente forcluida? Si así fuese, el trabajo sería de zapa, de rescate, de llegar hasta algún fondo interior desconocido, alguna clase de «esencia». Pero, al contrario, si la identidad no fuese un objeto a encontrar, ni la voz/estilo un descubrimiento posible — si, como afirma Hegel, la conciencia se alcanza sólo en la lucha —, en ese caso, no habría nada para hacer visible, nada para encontrar. Habría algo (la voz) para crear, para inventar, para construir, si estamos dispuestos a hacerlo y si conseguimos hallar los instrumentos para tanto.

Creo que la narrativa performática / performativa escrita por mujeres ofrece una respuesta a esa segunda alternativa. Se presenta como un obstáculo a la ley no escrita de la identificación genérica pero no como pura negatividad y permite salir del cerco Igualdad/Diferencia. Revela alternativas, reescribe mandatos, escenifica posibilidades, decifra códigos herméticos, funda escritas, desestructura destinos marcados.

¿Y CÓMO EXPERIMENTAN LAS MUJERES NARRADORAS?

Reflexiono aquí sobre textos de escritoras chilenas, argentinas, uruguayas y brasileñas contemporáneas, lo que implica que, en cierto modo, me esté condicionando por el aspecto geográfico y territorial que continúa subordinando, de alguna forma, la perspectiva. La geografía y la lengua, el español y el portugués. El partir de un territorio no invalida la intención de diseñar un hipertexto teórico, desde el cual repensar ciertos aspectos de la literatura. Dice Miranda (MIRANDA 1995: 12)²:

En el caso de la lectura del texto contemporáneo, no se trataría de promover la totalidad de la memorización de sus elementos constitutivos, operación en principio posible, pero irrealizable, a causa de la acumulación de citas, apropiaciones y referencias artísticas y literarias que concurren para su producción. El camino más provechoso es establecer intervenciones puntuales y actividades interpretativas singulares, desde la perspectiva de una atención fluctuante, sin anclaje delimitado. Si atribuir sentido a un «texto» es conectarlo a otros, es construir un hipertexto, el sentido será siempre móvil, en virtud del carácter variable del hipertexto de cada interpretante – lo que importa es la red de relaciones establecida por la interpretación. (Traducción mía)

² En el mismo texto, Miranda define hipertexto así, citando a Pierre Lévy: «un conjunto de nudos ligados por conexiones. Los nudos pueden ser palabras, páginas, imágenes, gráficos o parte de gráficos, secuencias sonoras, documentos complejos que pueden ellos mismos ser hipertextos. los itens de información no son ligados linealmente, como en una cuerda con nudos, sino cada uno de ellos, o la mayoría, extiende sus conexiones en estrella, de modo reticular. Navegar en un hipertexto significa por lo tanto diseñar un recorrido en una red que puede ser tan complicada como posible. Porque cada nudo puede, a su vez, contener una red entera».

En el corpus que comento la escritura es una forma de delimitar un territorio, una patria, un espacio donde anudar lo no-relacionable; la nación surge generalmente como producto de proyectos colectivos de (a)filiación social y textual (Bhabha, Anderson), basados en narrativas configuradas como «agenciamientos colectivos de enunciación»³ (Deleuze-Guattari), máquinas de producir memorias, imaginarios, lenguajes, que dejan percibir, o focalizan obsesivamente, incorporaciones y rechazos, zonas oscuras y olvidadas, los márgenes y los centros articulados por las miradas de los sujetos grupales. La exposición minuciosa de las miradas es, casi siempre lo único real aprehensible, el órgano herramienta que capta y captura.

En la cuestión de las afiliaciones, son claras las presencias de algunas líneas de la vanguardia postmoderna entendida como un tejido que funciona apropiándose de lo muy antiguo para mezclarlo y definirlo con lo específico de la era postindustrial en una fórmula que sería una amalgama de antiguo/futuro, la configuración de un presente marcado por los residuos y traumas recuperados. Héctor Libertella propone unos conceptos que me parecen interesantes:

La literatura no siempre es afecta a las evoluciones, pero de todos modos se siente afectada por este tipo de electroschocs. Creo que deberíamos buscar las manifestaciones muy antiguas (el retorno de las letras reprimidas, el arcaísmo, el pastiche de la crónica indiana, el hipergongorismo, etc.) para ver cómo chocan con formas de expresión o con inscripciones típicamente postindustriales (el idiolecto, el texto esquizofrénico, la anulación del sujeto parlante, la permeabilidad del escritor frente a palabras que hacen contacto en él, que lo usan como campo magnético). Este choque de algo muy antiguo con algo muy del futuro crea, naturalmente, un abismo histórico. Por ese abismo se desploman muchas cosas, desde el boom de la literatura latinoamericana a las socialdemocracias, a Freud, Marx, Lévi-Strauss y a toda una historia de la interpretación que se venía construyendo. (LIBERTELLA, 1986)

En un gesto genealógico, parte de lo que podríamos llamar la «acción literaria feminista contemporánea» se ocupa en promover esos choques, creando palabras e imágenes que tienden a designar fragmentos de realidad antes nunca nombrados, observados o contemplados como tales. Es ese segmento del accionar feminista el que me interesa focalizar en estas reflexiones y que son estimuladas por una frase de Deleuze que dice: «Creemos palabras extraordinarias, pero a condición de usarlas de la manera más ordinaria, de hacer que la entidad que designan exista al mismo título que el objeto más común». (DELEUZE, 1980: p. 7) Ese escribir palabras recreadas, nacidas del deseo, constituye el «estilo», que no es más que, dice Deleuze, «tartamudear en su propia lengua, (...), ser extranjero en su lengua». (DELEUZE, 1980: p. 8). La palabra nueva da la partida a una lógica ficcional que hace aparecer diversas matrices de escritura, refuncionaliza los géneros más antiguos y crea nuevos, estructura y desconstruye mitos, en una orientación que tiene algunos sentidos básicos comunes a, por lo menos, un grupo numeroso de escritoras latinoamericanas contemporáneas, a pesar de las profundas diferencias entre los modos de decir literarios contemporáneos en Latinoamérica, si los consideramos individualmente. Lo que encuentro en común son aspectos parciales, específicos, ligados estrechamente a la(s) experiencia(s) individual(es) aunque puedan reconocerse elementos que afectan a mujeres en diferentes y distantes modos de vida. Otros aspectos de ese campo común tienen que ver con lo que podríamos llamar la función pedagógica performática, de afirmación positiva, de radicalización de la fuerza para vivir, que frecuentemente aparece tanto en la ficción como en la crítica

³ Deleuze e Guattari se refieren a las líneas de articulación o segmentaridad, estratos, territorialidades, líneas de fuga, desterritorialización y desestratificación, velocidades y líneas mensurables que son los «agenciamientos». Un libro, dicen, es un agenciamiento y por lo tanto, inatribuible.

feminista, de modo que escribir se piensa como un vivir de una determinada manera, una postulación de modos de vida. Esta función pedagógica, en última instancia, (no) es (más que) la búsqueda de una ética que contemple la libertad y la igualdad desde la desconstrucción del binarismo tradicional genérico. Rehacer todo un sistema donde la mujer deje de ser el Otro, aquel ser nebuloso, imprescindible para la vida pero con el que la reconciliación implica riesgos para la identidad y sobrevivencia del sistema – precario aunque antiguo – que sirve de base estructural a la vida del planeta, base resquebrajada en grietas por donde se filtran las incongruencias del sistema, las aporías que están en las justificaciones de los diferentes tipos de marginalización. Este carácter pedagógico desconstrutivo entronca la literatura femenina en general en la tradición latinoamericana de lucha revolucionaria y de resistencia inteligente y creativa a la fuerza monológica y autoritaria de las dictaduras de turno y al permanente poder de las fuerzas conservadoras de las élites locales. También afilia la literatura femenina a las llamadas novelas de aprendizaje o *bildungsroman*, que tendrían una intención pedagógica o función didáctica, como afirma Cristina Pinto. (PINTO, 1990: p.11) Pero, sobre todo, la incluye en el linaje de la escrita performática en permanente deshacer de los vínculos performativos.

Por un lado, parte de la ficción escrita por mujeres se propone con función heurística, instrumento de conocimiento tanto para quien escribe como para quien lee. Herramienta de segundo grado para alcanzar por lo menos un apoyo para el conocimiento. Hay novelas, como *La ingratitude*, de Matilde Sánchez, en las que lo que está en juego es el trabajo de una mujer para encontrar un discurso propio, que la satisfaga y que le permita, al mismo tiempo en que descubre lo que la separa de los secretos de la lengua, desvendar los secretos de sus mecanismos internos, de sus relaciones afectivas, de su ubicación en un espacio dividido, el espacio quebrado. Hay otras en las que lo que se narra son movimientos hacia un descubrimiento, un conocimiento, de sí misma y de la existencia.

Se promueven choques como el de poner en contrapunto matrices discursivas utilizadas por escritoras de principios de siglo junto a las de principios del presente. Conjugar, por ejemplo, los modos de decir de María Luisa Bombal en *La amortajada*, de 1938, y ubicarla como diferencia, no por estar frente a un *progreso* en la libertad sexual, sino porque en escritoras como Bombal es cuando comienzan a aparecer esas matrices diferenciales, que se hacen cargo de lo todavía-no-dicho. Se podrían leer del mismo modo novelas como *Amanhecer* (1938) de Lúcia Miguel Pereira (Brasil) y *As Três Marias* (1939) de Rachel de Queiroz (Brasil) para un juego semejante. En Bombal, la descripción de lo sensual/sexual quiere contar la supuesta inocencia o total desconocimiento femenino sobre sexo, la perdición del sexo: (p. 13) *Un inesperado bienestar me invadió que no supe si atribuir al acompasado vaivén...* (Subrayado mío). Este tipo de temática es totalmente subvertido en las narradoras, como Pía Barros, que examina en detalles mínimos todo lo concerniente a la sexualidad femenina, postulando el deseo como una fuerza que, si se acompaña y se deja correr en toda su intensidad, justifica la vida, valida la vejez y eterniza el cuerpo como instancia decisiva de reconocimiento de algo que podría ser nombrado como «identidad femenina». (BARROS, 1996: 77-81) Este tema de Barros está muy lejos de la imagen de frialdad de la mujer que «se colmaba con un beso» de Bombal, que depende totalmente del hombre, que es guiada por intuiciones y no por conocimientos precisos, en que las relaciones humanas son vistas como clichés, edulcoradas e idílicas. Pero, al mismo tiempo, es como si ese decir reprimido, atávico, estuviera, de algún modo, presente, potenciando desde una presencia fantasmática.

La enunciación, desde la posición que ocupan los nuevos sujetos sociales postcoloniales transnacionales, es, en un primer momento, un desplazamiento entre lo que proviene del pasado/tradición – canon, Historia, patria/nación, familia – y un impulso proyectivo de imágenes hacia el futuro. A pesar de las variadas y constantes protestas de ingenuidad, lo que las mujeres hacen al

escribir es romper con el rol de hijas intentando su propio estilo/vida, fuera y en contra del canon patriarcal, estableciendo así la diferencia con respecto al tipo de escritura tradicionalmente admirada. Porque, como dicen Deleuze-Guattari (1986:p.46): *El problema con el padre no es cómo volverse libre en relación a él (el problema edípico), sino cómo encontrar un camino donde él no lo encontró.* Por eso la disolución de la angustia, del dolor, del deseo anhelante, llega, *también*, con alguna forma de muerte del padre/patriarca, como ocurre paradigmáticamente, por ejemplo, en *La ingratitud*, de Matilde Sánchez. La especificidad de la escritura, dice Derrida leyendo a Platón, se relaciona con la ausencia del padre (1991:p.22). La orfandad provoca una miseria itinerante y desesperada en busca de ayuda pero, dice Derrida, esta miseria es ambigua porque el huérfano también es culpable de haber apartado al padre para emanciparse. Las mujeres definen un espacio que podemos analizar como aquel en el que es posible, de algún modo, luchar contra los legados colonialistas para autoconstituirse y, de otro, percibir que ese espacio es problemático desde el punto de vista del género, tanto en su diseño actual como en las inscripciones de las «huellas» que también lo constituyen y que determinan lo que podríamos discutir como histórico. Dice Gayatri Spivak, hablando sobre su labor como profesora de literatura, que el trabajo consiste en «ver cómo los textos maestros nos necesitan para construir sus textos y no reconocen esa necesidad, y explorar las diferencias y similitudes entre textos que vienen de dos lados involucrados en el mismo problema al mismo tiempo. La conexión entre esto y el movimiento de la mujer es discontinua, aunque no inexistente como dije y cada área lleva a la otra a una crisis.» (1994:p.9)

Podemos pensar con Calvino en un tipo de «perplejidad sistemática» que daría pie a la hipótesis teórica de delimitar un tipo de realismo alegórico/simbólico en ciertos textos de la literatura de mujeres del Cono Sur de América, con un predominio de lo narrativo por sobre otros géneros y modos de expresión, aunque las matrices temáticas y metafóricas se estructuran como «rizomas» (Deleuze-Guattari) en los diversos géneros, retroalimentándose mutuamente, como es el caso, a manera de ejemplo, de la influencia de la poeta Alejandra Pizarnik sobre las narradoras, con los temas del «doble», los espejos que tientan a entrar en otra dimensión, la sexualidad violenta, la hostilidad social, el suicidio como forma de libertad, la locura poética. Dice Calvino que la figura tradicional del intelectual ha ido disolviéndose, por lo menos en la pretensión de ser guía e intérprete de la historia. (1983:8) Podemos continuar diciendo que las contradicciones que minan los sistemas, los traumas, acaban saliendo a la luz y se dejan ver como repetición. El fracaso del sistema es el triunfo de una especie de saneamiento de las bases de cualquier estructuración intelectual. A partir de la segunda mitad del siglo XX la tendencia tradicional masculina a congelar las figuras de mujer en ideales distantes es permanentemente retrucado por la literatura escrita por mujeres que desarticula esas imágenes rígidas, les pone voz, las dota de pensamientos y sensaciones desconocidas en el espacio público de la sociedad y en la literatura en general. Eso obliga a la literatura canónica/masculina (o a la simplemente aceptada como válida por la sociedad) a inventar otros mitos que ofrezcan nuevas representaciones a las ideas, iniciándose así un diálogo inédito en la literatura de ficción, quizás la marca más identificatoria de la literatura del fin del milenio. Aprovechando el concepto bakhtiniano de polifonía podríamos decir que, desde la perspectiva del género, todos los textos surgidos antes del apareamiento volcánico de la escritura de mujeres en el siglo XX, deberían a rigor ser considerados monológicos, ya que encontramos casi exclusivamente figuras congeladas de mujeres idealizadas o anatematizadas, sin voz propia o con simulaciones de esta voz que hoy podemos llamar paródicas.

La lectura del corpus de literatura femenina que analizo aquí, me sugirió algunos elementos básicos que tienen un peso considerable en lo que llamo, con Deleuze-Guattari, agenciamientos colectivos de enunciación presentes/aparentes, en estas narrativas.

a) La proyección de elementos simbólicos y alegóricos que configuran una nación/patria virtual que se yergue sobre las fallas del sistema, a través de un trabajo contraideológico y político en el que los marginados tienen razón de ser, dignidad y son/se sienten dueños de casa. En *El cuarto mundo*, de Diamela Eltit, se postula un «mundo de los sudacas», descritos ellos mismos como «bellas esculturas móviles, curiosos y opulentos» que hablan de fraternidad, «nuestra raza sudaca», asumida también por el yo narrador. En ese mismo relato se habla de enfrentamiento de naciones, entre la «más famosa y poderosa del mundo» y la fraternidad sudaca que es derrotada por la venta de la ciudad. María Inés Lagos (1996:136) dice que «*La alusión al cuarto mundo, término con que se denomina a los cinturones de miseria en las sociedades industrializadas, sugiere la diversidad de los mundos en una misma sociedad*». Por otro lado, en la misma Eltit, el «antro» chileno de Coya/Coa, en *Por la Patria*, hace eco del «horroroso Chile» de Enrique Lihn.

Los espacios de exilio, como en las narraciones de Cristina P. Rossi, diseñan por «ausencia» la significación de la nación contemporánea latinoamericana, marcada por la violencia política y la exclusión social. La deterritorialización postmoderna de Sánchez, en *La ingratitud*, además de usar el procedimiento de la escritura a distancia y la ausencia como provocadora de significación, proyecta el concepto de no-pertenencia específica a «comunidades interpretativas» (Bhabha). En la epifanía final de la novela, la protagonista descubre que «¡en realidad nunca había cambiado de sitio!», que el cielo de Berlín y el de Buenos Aires eran el mismo, y «que todo el tiempo, mi padre y yo hemos estado viviendo en un mismo lugar».

b) Los personajes que aparecen recurrentemente dando forma a estados fronterizos, marginales, tales como ciegos, perturbados, heridos, gnomos, etc. imágenes de la alteridad profunda vivenciada de manera subjetiva, sobre todo por las mujeres. Paradigma de este procedimiento es la novela *O exilio*, de Lya Luft.

c) Procedimientos que tienden a la desconstrucción genérica, tanto literaria como sexual, en sus estereotipos tradicionales: la tematización y figuración recurrente del incesto, del travestismo, de los andróginos, de las figuras parentales intercambiables; la mitologización de representaciones no convencionales del cuerpo y de las experiencias a él referidas, conformando un nuevo lenguaje que sería comprendido, en primer lugar, por las mujeres. Esto serviría como estímulo para su propia expresión y sería un tipo de narrativa pedagógica performática. En segundo lugar, sería aprovechado por los hombres, abriendo espacio para una nueva configuración de la sociedad, no basada en las dicotomías binarias que conllevan, por naturaleza, una violenta jerarquización. La escritura, entonces, pone en funcionamiento su función heurística, forma de conocimiento y fuerte componente pedagógico, en la que la «diferencia» escapa a toda formalización tradicional (Bhabha, Spivak, Calvino), o sea que, cuando hablamos de femenino o de masculino no estamos, a rigor, hablando de machos o hembras desde el punto de vista biológico sino de estructuras humanas intelectuales y afectivas de determinado signo, sin que juicios de valor les sean inherentes. De esa forma, la narrativa escrita por mujeres pasaría a ser, también, performativa, dejando de configurar un espacio de penumbra social y cultural. Sobre todo este último aspecto se hace evidente en la literatura testimonial y en aquellas narraciones en las que el yo narrador es una escritora y la escritura focaliza el acto mismo de escribir, como en *En Breve Cárcel*, de Sylvia Molloy y en *A Disciplina do Amor*, de Fagundes Telles.

Véanse, por ejemplo, las descripciones de intercambio de géneros como en *El cuarto mundo*, de Diamela Eltit, o en *Las Repúblicas*, de Angélica Gorodischer – en que la mujer se transforma en hombre en el cuento «Al Champaquí» con el significado explícito de que no hay diferencia esencial entre hombre y mujer – . O en *La tarde del dinosaurio*, de Cristina Peri Rossi, en el cuento «De hermano a hermana», en que el incesto aparece como desconstrucción del mito, como en *El cuarto mundo*. O como en Lygia Fagundes Telles que en *La disciplina del amor*, el incesto aparece como cura de antiguos complejos.

Esto conduce a una textualidad abierta, anhelante, con lagunas para ser rellenadas por el lector/escritor, con caminos para prolongar las experiencias. Dice Pinto⁴:

La «escritura femenina» se presenta como una práctica libertadora si se recuerda que no excluye el Sujeto masculino; si se privilegia lo «femenino» es porque éste representa, por un lado, aquello que siempre fue ignorado o silenciado en la cultura occidental y, por otro, porque lo «femenino» se identifica con el Sujeto capaz de reprimir *menos* el elemento sexual opuesto (el Sujeto «femenino» reprime menos su componente «masculino» que el Sujeto «masculino» reprime su «femenino»...

En este sentido podemos ver que, por un lado estas narrativas instauran un nuevo orden de escritura, se afilian de algún modo a una tradición de mujeres pero también se inscriben en una tradición de escritura «masculina». Esto es evidente en Eltit cuando menciona su afiliación a Beckett en *El Padre Mío*, o Cristina Peri Rossi a Julio Cortázar, a Artaud y al surrealismo, Angélica Gorodischer a Elbio Gandolfo y a la literatura de la ciudad de Rosario, Fagundes Telles a Manuel Bandeira, etc.

d) La memoria como un procedimiento mental para el cual la escritura sirve como medio de olvido. El pasado es un constructo con puntos de opacidad que, de repente, interpela y a esa convocatoria se responde. En este sentido trabajan las imágenes de museos como configuración del mundo difícil de entender en Peri Rossi, la evocación sufrida del propio pasado en *El dock*, de Sánchez, el encaje dificultoso del territorio con los recuerdos en *El cielo dividido*, de Roffé.

e) La negatividad como rebelión visceral a aceptar lo que existe como dado; la idea de que la sociedad y todo lo que la compone es producto de negociaciones y violencias de hombres y por eso, siempre pasibles de modificaciones sustanciales. «A lo real se llega por la violencia...» dice un verso de Enrique Lihn, de *Escrito en Cuba*. En este apartado se ubica gran parte de la novelística considerada fácil, esquemática y volcada sólo al mercado, como son consideradas, por buena parte de la crítica, las novelas de Marcela Serrano.

f) El adentro y el afuera del texto se permeabiliza, por ejemplo, con el caso paradigmático de la literatura testimonial. En ese caso tendríamos como ejemplo más destacado el testimonio como literatura de resistencia aparentemente con efecto concreto sobre «lo real». Dice Sepúlveda Pulvirenti (1995:11-23):

En efecto, la consideración crítica del testimonio parece enfocarse principalmente en su viabilidad como medio por que se cuestionan las prácticas colonialistas e imperialistas, social y literariamente, en especial del llamado Primer Mundo dirigidas a los del Tercer Mundo. Como contradiscurso es la relación ambigua del testimonio a las definiciones de género, el cambio de posición discursiva del autor/narrador, y el lector y su intencionalidad política lo que revela la deficiencia de las representaciones occidentales para ajustar conceptos no-hegemónicos de identidad individual y colectiva.

g) Textos discontinuos y fragmentarios provocando formas también fragmentarias de lectura y de comprensión intelectual. «La racionalidad moderna, paradigma “fuerte”, “histórico”, se ve así desplazada por categorías cuyo rango de explicitación se reduce a instancias particulares y la metonimia del fragmento se torna una de las pocas certezas a las que el campo de la cultura, hoy por hoy, puede adscribir». (AREA:1996)

h) Lo erótico como matriz discursiva pero a través de experiencias básicas de cuerpos de mujer, sus efluvios, emanaciones, sentimientos corporales, mutilaciones, aparece en casi todas las novelas del corpus. La escrita se “performa” en cuerpo que contamina las imágenes, exigiendo una nueva estructuración lingüística para dar cuenta de esas nuevas representaciones.

⁴PINTO, 1990, p. 21, cita *La Jeune*, de Cixous.

- i) Lo implícito en la cultura patriarcal, las fallas del sistema, son expuestas como aporías y se juega con ellas. Los procedimientos habituales para este juego son el humor, la parodia, la ironía, el sarcasmo, que provocan un descentramiento de elementos conocidos y leídos en la literatura tradicional. Ejemplos: la «nave de los locos», figura usada por Peri Rossi y F. Telles; el mito de Drácula y vampiros, por F. Telles; etc. No se trata de representación de lo que sea la familia y la situación de la mujer, sino más bien de relevar hipótesis proyectivas de formas posibles, como en las novelas de Eltit, Gorodischer, Barros.
- j) Lo ideológico feminista como bandera de lucha o la disimulación y hasta la negación de este aspecto, aunque en todos los textos escritos por mujeres exista una red ideológica básica que marca el discurso narrativo, determinada por las propias experiencias de las escritoras como mujeres.
- k) Tendencia del sujeto plural a colectivizarse o por lo menos a inscribirse en sistemas humanos más amplios. Las fraternidades de mujeres propuestas por Eltit en *Por la Patria*, los grupos de exiliados amigos y solidarios en P. Rossi, la exultación de la amistad en Gorodischer.
- l) Revisión de la historia y de lo consabido cultural y filosóficamente a partir de la experiencia radical de la experiencia y de la subjetividad como legitimador que invalida lo que aparentemente es objetivo como en Fagundes Telles, Luft, Molloy, etc.
- ll) El exilio no sólo en el sentido en que lo ve J. Kristeva sino también como un arma disimulada para conseguir el necesario distanciamiento para crear fuerzas y mantener la dignidad y la fuerza interior. El no-lugar, la no-relación, la completa ininteligibilidad de los signos extrañados. Cambiar constantemente de escenario impide el fortalecimiento de las raíces, que son patriarcalistas y prenden, «encastillan». Como en Sánchez y Molloy.
- m) Razón sexuada que provoca confusión, desconcierto, a partir de imágenes concretas como las de la maternidad que puede o no devolver el conflicto a una aparente resolución vía naturaleza, colocando a la maternidad como origen del sentido de la vida pero no siempre como parte inherente a la identidad femenina. O, como en «Artemisa», de Barros, en que la mujer madre tiene asco y rechazo por la maternidad en todas sus formas. O «lo maternal como político» en la lucha de las Madres de Plaza de Mayo que se valen de la maternidad para enfrentar la violencia patriarcalista institucional argentina de las décadas de 70 y 80.⁵

En base a estos y otros elementos me propongo una clasificación completamente provisoria, sólo a título de aporte a una comprensión más amplia de la literatura escrita por mujeres. El corpus que manejo — con las ventajas y desventajas que todo corpus conlleva, por definición— me sugiere algunos apartados en que confluyen ciertos tipos de escritura femenina, dejando claro que estas líneas se refieren al énfasis mayor encontrado en los textos analizados, pero nada impide que una escritora aparezca en más de una categoría: a) Mujeres que saben latín, b) destructoras, c) desvendadoras de la interioridad femenina.

MUJERES QUE «SABEN LATÍN, «LITERATAS»

Lygia Fagundes Telles, Nérida Piñón, Angélica Gorodischer, Cristina Peri-Rossi.

Escritura de mujeres que se apropia de la literatura universal para encontrar sentido a la cultura propia. Desde una aparente erudición – literata en el sentido clásico – rellenan con mitos o figuras universales sus constructos simbólicos. El objetivo es aumentar la complejidad de los signos de sus culturas locales y relocalarlas desde ámbitos postcoloniales en frisos más amplios y abarcadores.

⁵Ver artículo de Joy Logan en PULVIRENTi., 1995, pp. 105 y ss.

En estas escritoras el énfasis simbólico o alegórico es menos notable, yendo más en dirección a una dicción femenina del «realismo» en lo que se refiere al recorte más claro del referente apuntado, en general destacando una preocupación más social que política, más cultural que teórica. En el caso de las brasileñas como Lygia Fagundes Telles, la preocupación que predomina es repensar la «diferencia» que, en su caso podría nombrarse como lo «tropical», desde una crítica de la cultura. Se ocupa, por ejemplo, de lo que es aprovechado de la cultura popular para ser comercializado, como el «carnaval millonario», que se entronca con una crítica a los medios masivos de comunicación y al consumo. Nélide Piñón dice en una entrevista televisiva: «El consumo en lugar del alma». O sea, trabajan con los temas álgidos del proceso de globalización.

Se observan a sí mismas y postulan su figura intelectual como testimonio de su tiempo, mostrando una aguda conciencia de serlo. Para eso viajan, por obligación o por placer, y aprovechan su condición de viajeras para elegir temas de otras latitudes que vengan a aclarar los enigmas culturales locales. En general toda la cultura pasa por un tamiz crítico que relaciona las ideas que vienen de otra realidad para observar cómo se aclimatan las ideas y sobre todo, cómo se ven ridículas si se las coloca en escena actuando con los elementos que conforman la realidad del momento.

Trabajan la historia literaria incorporando mujeres en el canon desde una actitud que no se propone polémica sino apreciativa. Lo suyo es la ironía blanda, sin sarcasmo y el humor no destructivo.

DESCONSTRUCTORAS Y «PATÓGRAFAS»

A lo real se llega por la violencia,
con instrucciones precisas...

Enrique Lihn

Entran aquí sobre todo Matilde Sánchez, Marilene Felinto y Diamela Eltit. Esta es una narrativa que se plantea como abiertamente alegórica, situada en esos vacíos del sistema occidental falologocéntrico, lugares que, cuando son explorados y dados a conocer, pueden producir conciencia nueva, repensando lo que se propone como esencial y verdadero. Diamela Eltit, en *El Padre mío* se propone «actuar desde la narrativa, desde la literatura»⁶, lo que implica en una diferencia sustancial a la posición anterior en la que hablábamos de «testigos de su tiempo». Aquí observamos escritoras que se proponen plantar un acto concreto, una cuña en la realidad a partir de la escritura. La misma Eltit reconoce en el habla de su personaje una analogía con la situación chilena bajo dictadura y que se trata de un testimonio pero presentado como elemento de lucha a partir de un lugar marginal de enunciación (del personaje que da el testimonio).

La literatura pensada como ensayo, como prueba, que desconstruya los modelos institucionales. Son «patógrafas», según la definición de Libertella de la palabra «patografía»:

Como cualquier otra palabra, la patografía tiene su etimología. Es como una pendiente semántica que va del pathos o carácter a la pasión, después al padecimiento y por último a la patología y a la enfermedad o morbo de la letra. Esos distintos lugares de una misma raíz van dando como tres funciones bien diferenciadas: la del escritor, por un lado, la del literato y la del patógrafo. Escritor es, por ejemplo, García Márquez. Un fuerte carácter narrativo, sólo narrativo. Literato es Borges, que además de narrador viene a enriquecer y a reescribir con pasión el cuerpo histórico de la literatura. El patógrafo agrega lo más rico a esos antecedentes: su perdición total en la letra. (...) Digamos que ellos silabeán, no palabrean. viven perdidos en las combinatorias, los anagramas, las palabras-valija.⁷

⁶ELTIT, Diamela. *El Padre mío*, p. 16.

⁷LIBERTELLA, *idem*. La cita continúa: «Leen sólo fragmentos, trozos, sonidos, trinos. Pueden demorarse dos meses ida y vuelta en una sola frase, pero de pronto tres letras sueltas los conectan. Quiero decirte que no leen Obras Completas, sino apenas efectos parciales. Creo que en ese trabajo aparece un yacimiento fantástico para la ficción. Algo que durante mucho tiempo no fue escuchado por los propios escritores, y que por eso mismo se quedó dormido en los depósitos de la lengua.»

Los juegos que producen una desestabilización de elementos que son soportes obligatorios de la narrativa tradicional, como la verosimilitud del narrador básico. Diamela Eltit, en *Vaca Sagrada* y en *Por la Patria*, utiliza la mentira como eje articulador de la voz narrativa. Matilde Sánchez produce un juego en el que, en *La Ingratitud*, los lectores deben recurrir a procesos desconstructivos para identificar las creencias de la narradora.

Los procesos de identidad surgen desde los comienzos de la vida. Los mitos femeninos contemporáneos pasan por narrativas mitologizadas o mitologizantes siguiendo modelos sociales, copiando cuentos que se cuentan y se creen, historias que deberían ser creídas por las personas, como hace Eltit en *Por la Patria* cuando trata de las mentiras que tapan las historias de los desaparecidos en las dictaduras o lo que hace Sánchez cuando se asume como «turca» después de haber trabajado los prejuicios contra extranjeros en Alemania. Todo el trabajo de imprecisión ideológica es polifónico, contra el discurso autoritario monológico del poder – muy claro y unidireccional –, cuyos propósitos son marginalizar por la violencia y la pobreza. Eltit trabaja en este sentido en *Los vigilantes*.

La técnica narrativa se basa en las voces en conflicto; el narrador no confiable; la ilación no racional del relato; la resistencia radical a los modos canónicos de relatar; el cuestionamiento de los roles sexuales vigentes y de los mecanismos sociales con que se ejerce el poder.

Existe en la escritura de estas mujeres, una resistencia tácita a los relatos totalizantes que adquieren fuerza, por ejemplo, en el código mítico-fundacional de García Márquez en *Cien años de soledad* o en el político emancipador de Neruda en *Canto General*. La nación virtual es un conglomerado de mundos diversos comunicables entre sí pero que componen la nación. *El cuarto mundo*, novela de Eltit, hace referencia a las partes que componen el todo nacional, a los mundos. (LAGOS, p. 136) Lo mismo hace Gorodischer en *Las Repúblicas*.

La violencia, como en «La mordaza», o en «Duerme», de Barros, en que la tortura aparece como un subproducto de la dictadura, mal de la nación y de la humanidad. Los cuerpos torturados son cuerpos escritos. Este tema aparece obsesivamente en las narraciones de P. Rossi, en Eltit, Barros, Constante y en otros.

DESVENDADORAS DE LA INTERIORIDAD FEMENINA.

Pía Barros, Diamela Eltit, Cristina Peri Rossi, Lya Luft, Sylvia Molloy.

Los temas de la interioridad femenina desde una perspectiva femenina suelen aparecer unidos a una fuerte búsqueda de lenguaje que exprese un nuevo código en que el sexo es algo que puede y debe ser dicho, pensado, analizado, explotado, desde la subjetividad de mujeres, aunque eso sea subversivo, todavía, en la sociedad. Ciplijauskaité dice que «la opresión y la represión en la vida real llevan a la introspección y a rarezas en el comportamiento. La locura como liberación...» (1994:23)

Los protagonistas de estas narrativas, hombres o mujeres, permiten percibir una narradora que observa. Se trataría, como dice Pinto⁸ de novelas de desenvolvimiento femenino que tratan del crecimiento físico pero también del crecimiento interior de la mujer, ya en edad adulta, de clase media o alta. Se trata de la novela de renacimiento y transformación, de mujeres ya adultas. Lo que está en juego es la contradicción entre la realización de los deseos femeninos y la sociedad en la que se inscribe que, por definición, marca un destino de sumisión a la mujer, de forma que este juego es

Libertella cita como ejemplos de patógrafos a Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Mallarmé, Haroldo de Campos, Joyce, Cabrera Infante.

⁸PINTO, 1990, p. 15. Pinto cita conceptos de Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland.

marcado para el fracaso. Se pretende, como dice Barros en «Diccionarios», legalizar el erotismo femenino.

A manera de breve conclusión podemos decir que, leyendo este corpus como un hipertexto surge la evidencia de nuevos nudos temáticos, lingüísticos y narrativos que aparecen a través de un esfuerzo explícito de hablar y expresarse mediante una voz que no sea la de los padres. Se lee esta escritura como un acto de fundación repetida y exultante, que es, al mismo tiempo, un acto de consolidación de un territorio nuevo y estos actos no pueden detenerse: en su permanente renovación está el triunfo.

BIBLIOGRAFIA

- AREA, Lelia, Liliana Pérez, Patricia Rogieri, (comp.) *Fin de un siglo: Las fronteras de la cultura*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1996.
- CALVINO, Italo. *Punto y aparte*. Ensayos sobre literatura y sociedad. Barcelona: Bruguera, 1983.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. “What is a Minor Literatura?”, en: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *Una teoría de la escritura, la estrategia de la desconstrucción*. *Anthropos*, Revista de Documentación científica de la cultura. Barcelona, nº 93, 1990.
- LAGOS, María Inés. *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- LIBERTELLA, Héctor. En: Sergio Bizzio, “Héctor Libertella: Patografía o los juegos desviados de la literatura”. *Revista Vuelta*, año 1, diciembre 1986.
- MIRANDA, Wander Melo. “Ficção virtual”, en: *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- RAVETTI, Graciela y ROJO, Sara. *Breve Antología de Dramaturgia de Mujeres*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 1996.
- RAVETTI, Graciela. “Os difíceis caminhos da enunciação: Alejandra Pizarnik”, en: *Boletim do CESP*, Belo Horizonte: 1995.
- RAVETTI, Graciela. “Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos”, en: *Diálogos latinoamericanos* 4. Aarhus, Dinamarca, Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001. (a)
- RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas”, en: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.
- RAVETTI, Graciela. “Performances autoficcionais”, en: *Margens / Márgenes*. Belo Horizonte – Mar del Plata. Caderno de cultura, n. 1, maio 2001. (b)
- SEPÚLVEDA PULVIRENTI, Emma e Joy Logan. “Introdução”, en: SEPÚLVEDA PULVIRENTI, Emma (ed.) *El testimonio femenino como escritura contestataria*. Chile: Asterión, 1995.
- SPIVAK, Gayatri. “La crítica poscolonial”, en: *Revista Feminaria*, Buenos Aires, mayo de 1994, Año VII, nº12.

CORPUS

- BARROS, Pía. *A horacajadas*. Santiago, Chile: Editorial Asterión Colección Ergo Sum, 1996.
- BASUALDO, Ana. *Oldsmobile 1962*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- BIANCIOTTI, Héctor. *Lo que la noche le cuenta al día*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- CONSTANTE, Susana. *La creciente*. Barcelona: Tusquets, Marginales 72, 1982.
- ELTIT, Diamela. *El Padre Mío*. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, s/d.
- ELTIT, Diamela. *Los vigilantes*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 1994.
- ELTIT, Diamela. *Por la Patria*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 1ª ed. 1980.
- FELINTO, Marilene. *O lago encantado de Grongonzo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. 1ª ed. 1987.
- GORODISCHER, Angélica. *Jugo de mango*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1988.
- GORODISCHER, Angélica. *Las repúblicas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.
- GUSMAN, Luis. *El frasquito*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973
- GUSMAN, Luis. *Tennessee*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997
- LUFT, Lya. *O exílio*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- MOLLOY, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral/Nueva narrativa hispánica, 1981.
- ROSSI, Cristina Peri. *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Plaza & Janes Editores. Biblioteca Letras del Exilio, 1985.
- ROSSI, Cristina Peri. *Los museos abandonados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- ROSSI, Cristina Peri. *Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- SÁNCHEZ, Matilde. *La ingratitud*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1990.
- SERRANO, Marcela. *Antigua, vida mía*. Santiago: Alfaguara, 1995
- SERRANO, Marcela. *Nosotras, que nos queremos tanto*. Santiago: Alfaguara, 1996
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Fragmentos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

Artigo recebido: 18/12/2006

Aprovado: 2/06/2007