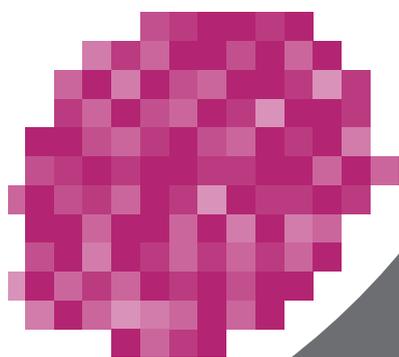


*Humanidades  
digitales  
y abiertas*



*VII de Investigación y VI de Extensión*

# *Jornadas 2017*

*Profesor Washington Benavídez*

*V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado*

Grupo de Trabajo 46

Teoría Literaria de la Diversidad II: Queer, Posqueer,  
de la ilusión constructivista a la contraofensiva esencialista.

Marcos teóricos

## LA INSCRIPCIÓN FUNDACIONAL DE LA LITERATURA DE LA DIVERSIDAD

---

EMANUEL ANDRIULIS<sup>1</sup>

En el apéndice de la obra *Corydon* de André Gide, se puede ver el intercambio de dos cartas que datan de principios de 1928, un año antes que sea publicada enteramente por Gallimard. Es la correspondencia entre su autor y Francois Porché, crítico conocido en su tiempo por su trabajo sobre poetas simbolistas, y en particular, su prólogo a un libro de Oscar Wilde que la editorial publicó en francés, *L'Amour qui n'ose pas dire son nom* en 1927. Son útiles para circunscribir el campo de tensiones en el cual operaba la recepción de una obra como la de Gide. Un ensayo escrito bajo la forma de un diálogo, que atendiendo a una tradición humanística de su tema retoma la tradición platónica del discurso, entre un hombre indignado sobre un reciente escándalo de *uranismo*, marcando con este término del sexólogo Ulrichs su soporte referencial de la *Venus urania* o amor intelectual, (desarrollado en *El simposio* de Platón y es entendida como la relación amante y amado, bien maestro y discípulo, en la Grecia clásica), y el hombre *uranista* especializado, llamado *Corydon*, que alumbrará en su conocimiento de la profundidad del tema. El mismo nombre *Corydon* corresponde claramente al personaje de la égloga segunda de las *Bucólicas* de Virgilio (70 a.C.-19 a.C), donde a través de un monólogo lírico, se comenta los lamentos del pastor maduro *Coydon* ante los desaires de este joven mancebo que rehúsa de sus proposiciones, se reafirma en las descripciones que se llevan a cabo, el ambiente armónico, arcádico, del espacio que hace distinguir a la égloga como subgénero lírico, donde en sus bases encontramos una intención utópica de la vida apacible, quizás pasada, Gide comentará en su libro más adelante: «La poesía bucólica empezó a ser ficticia el día en que el poeta dejó de estar enamorado del pastor» (132, *Corydon*).

En sí misma, estructurada en cuatro diálogos con focalizaciones que van desde el reconocimiento de la identidad sexual por parte del personaje *Corydon* hasta las posteriores justificaciones histórico-naturales, la relevancia en el arte y la posterior dignificación del amor griego o *pederastia*, recae, como lo anuncia el autor en su prólogo, el tratamiento sobre lo que para entonces resultaba muy polémico, de discusión de moda en ambientes intelectuales, y donde las ideas que se efectuaban sobre este mundo privado, que empezaba a generar consensos en la vida pública a través de los juicios que lo condenaban, eran tomadas como arriesgadas. Así es como comenta Gide en su prólogo;

---

<sup>1</sup> Estudiante de Letras FHCE-Udelar, investigador asociado del CIDDAE, Teatro Solís.

... sin embargo, me convencí de que este librito por subversivo que fuese en apariencia, no combatía, después de todo, más que la mentira, y de que no hay nada tan malsano, por el contrario, para el individuo y para la sociedad, como la mentira acreditada. [...] Intento explicar lo que es. Y puesto que no se quiere, en modo alguno, generalmente, admitir que eso es, yo examino, intento examinar si es realmente tan deplorable como dicen que eso sea (30, Corydon).<sup>2</sup>

Parece curioso al ver que un año antes Virginia Woolf había publicado *Orlando*, (ese mismo año de 1928 comienza su ciclo de conferencias en las facultades femeninas de Cambridge sobre la condición de la escritora en la literatura, que en 1929 será publicada como *A Room of One's Own*), ya en Francia se continuaba, desde la muerte de Proust y la publicación de *Sodoma y Gomorra* (1922), donde se abría la discusión del sujeto homosexual quizás por primera vez en la historia de la modernidad, sus sucedáneos *La Prisionera* (1923) póstumos, una línea de obras dedicadas al tema; en 1929, una joven Marguerite Yourcenar, quien había leído las anteriores ediciones fragmentadas de Corydon, publica su primera novela, *Alexis ou le traité du vain combat*, culminando una década de explosión cultural, de libertades de experimentación temática y formal.

En su carta, Francois Porché, quien en el prólogo de su libro de Wilde reconocía de cómo se podía hablar de homoerotismo en la literatura, (el título del libro de Wilde hace alusión a uno de los últimos versos del poema *Dos Amores* de su amante Lord Alfred Douglas, que fue utilizado contra él en el célebre juicio de Wilde, y donde se puede ver la comunión de dos figuras masculinas en un espacio arcádico) reflexionaba así desde su punto de vista un clásico concepto de la obra artística verbal en función de la fuerza de su verosimilitud, entendiéndose como complemento de sinceridad:

El arte verdadero no vive del fingimiento, y creo, como usted, que todo fingimiento pone al autor en gran peligro de falsear la psicología. [...] No he reprochado jamás a Proust, por ejemplo, el haber creado a Charlus. [...] Si es cierto, como algunos aseguran, que cuando Proust dice *Albertina* es preciso entender *Alberto*, sería lamentable, porque se trata nada menos que sustituir un mundo por otro. [...] Es el autor, en este caso, el que resulta víctima de su propio lazo. Resultado: Charlus vive intensamente; *Albertina* sigue siendo un fantasma (Corydon, 184).

Más adelante, esto que parece ser un elogio a Gide por expresarse libremente, en verdad se trata de una grave crítica. Después de todo la obra *Corydon* no es una obra literaria como se entendía en su tiempo, mucho menos exigiría comparaciones con Proust, de quien, célebremente el propio Gide había rechazado el manuscrito de su obra para ser publicada, por prejuicios que tenía de la persona del autor, en realidad la prosa proustiana trasluce trazos de psicología de individuos y propone planteos por parte del narrador, sociales y de la personalidad individual, que podría ocasionar ser considerada, incluso por el mismo Proust, como *novela filosófica*. La obra de Gide es un ensayo que se propone principalmente despejar un mito; la *homosexualidad*

2 Se reproduce la cursiva del original en español.

como *conducta anti-natural*, y plantea una razón; las *costumbres adquiridas* son las que hacen verlo así. Porché ve en esto un slogan, una forma de activismo: es testigo de cómo su mirada como lector está forzada a la atención de comentarios históricos, culturales y biológicos que brinda Gide para justificarse, con ellos podría llegar a ser capaz de ver a un Charlus, que no se comprende a sí mismo como «invertido» pero sí como *pederasta* y cuyo carácter acaba de designar *feo* y de *gesticulantes locuras* (184), reivindicar su manera de ser. Se lo plantea a Gide de esta manera:

Pero hay una diferencia esencial entre la obra de arte y la obra tendenciosa, concebida únicamente con un afán de propaganda, con la mira de una determinada acción, religiosa, política o moral. [...] El propio autor se engaña rara vez. ¿Cómo iba a engañarse cuando es un sentimiento poderoso el que le insta a pronunciarse? Sabe perfectamente, entonces hasta qué punto puede más en él la preocupación obsesiva de ejercitar una acción directa que la preocupación del arte desinteresado. Ese anhelo de acción moral no puede negar que lo ha tenido, o, mejor dicho, no piensa usted en negarlo. Es ese propósito el que yo vituperaba ¿Qué es el *Corydon*? Un pequeño trabajo de propaganda (185).

La misma característica parece achacarle Gregorio Marañón, en su prólogo a la primera traducción de esta obra en español realizada por Julio Gómez de la Serna en 1930, que vuelve a imprimirse en las ediciones actuales. Marañón, médico endocrino y uno de los primeros en preocuparse de la educación sexual, ve como este libro responde a una «moda» entre los intelectuales, la mayoría franceses, de justificar un comportamiento sexual que el científico sigue considerando anormal. Ve, al igual que Porché, cómo Gide se aleja de forma equivocada de la literatura, y el prólogo funciona obedeciendo a una estructura sintáctica también de diálogo, siendo ahora su punto de vista el que domina. A pesar de compartir algunos puntos de su razonamiento biológico, remarca la voluntad de Gide en retorcer los conceptos científicos con la finalidad de reforzar con más fundamentos su visión. La idea principal de prologar el libro, según Marañón, surge con la necesidad de que no se malinterprete, no generar otro tipo de conciencia intelectual en España, donde «la cultura es menor, [...] necesita una explicación científica que tranquilice y oriente» (9). Ian Gibson en su obra *Lorca y el mundo gay* propone que García Lorca leyó la obra *Corydon* en esta primera edición traducida y prologada por Marañón, en base a ella el investigador propone cómo fue a su vez traducida esta visión del homosexual en el ambiente cultural español por parte del poeta.

## DE GIDE A DE BEAUVOIR:

### TRÁNSITO DE UNA ESENCIA BIOLÓGICA AL DEVENIR SOCIAL

Resulta interesante cómo la idea de morfismo sexual que se tenía en la época, y Gide explica en su diálogo segundo —donde se realiza una historización más propiamente científica, y donde pueden surgir más debates viéndolo desde la actualidad—, sirve al

autor para más adelante, diálogo tercero, abordarlo en el ámbito artístico, haciendo pensar en Freud en esta manera de interpretar el arte a través de la ciencia. También en el comienzo de este diálogo tercero menciona por primera vez el caso de la mujer homosexual:

—Sí, creo que la exaltación de la mujer es señal de un arte menos natural, menos autóctono que el que nos ofrecen las grandes épocas de arte uranista. Así como creo, y perdone usted mi atrevimiento, la homosexualidad en uno y otro sexo más espontánea, más ingenua que la heterosexualidad. [...] Es lo que Barrés comprendió tan bien cuando, al querer pintar en su *Berenice* a una criatura muy cercana a la naturaleza y obedeciendo tan solo al instinto, hizo de ella una lesbica, la amiga de la pequeña «Vela Rosa». Solo merced a la *educación* la eleva él hasta el amor heterosexual.

—Presta usted a Maurice Barrés unas intenciones secretas que él no tenía.

—Cuyas consecuencias tal vez no prevenía, podrá usted decir todo lo más, pues en los primeros libros de su amigo (hablando de Barrés) sabe usted muy bien que la emoción misma es intencional. *Berenice representa para mí* —dice él dogmáticamente— *la fuerza misteriosa, el impulso del mundo*; encuentro inclusive, unas líneas más adelante, una sutil intuición y una definición de su papel anagénico, cuando habla de *la serenidad de su función, que consiste en llevar al estado de vida todo cuanto cae en ella*, función que compara y opone a su catagénica ‘agitación del espíritu’ (128,129, Corydon).

Aquí se subraya la idea de *catagénesis* y *anagénesis* de la *teoría ginecocrísta* del científico Lester Ward (1841-1913) que Gide hacía referencia anteriormente y donde asienta sus ideas más fuertes. Según Ward el hombre se diferencia de la mujer en su variabilidad, la mujer hereda las informaciones biológicas (anagénesis), las organiza y las transmite, es por tanto el sexo de la previsión fisiológica, el hombre, al contrario, presenta un derroche de variabilidad en sus funciones (catagénesis, aquí, también citando a Bergson), no queda preso en una edad —etapa productiva—, sino que su vida es por lo tanto biológicamente más abarcadora. Estas nociones son utilizadas, como vimos, para generar una apropiación del discurso de hegemonía —Gide, en realidad justifica la relación homosexual entre pares masculinos como natural, no así de los afeminados o, como él llama, «invertidos»— con este origen de ordenamiento científicista Marañón puede estar perfectamente de acuerdo con él. En 1949 con la publicación de *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir en su capítulo «La lesbiana» propone una nueva consideración, no ya apuntado a lo homosexual, que estudia en relación a la fuerza erótica de su sexo, sino al sistema científico que determina lo biológico, aludiendo inclusive al mismo Marañón:

La elaboración del erotismo femenino —ya lo hemos visto— es una historia psicológica en la cual están involucrados factores fisiológicos, pero que depende de la actitud global del sujeto frente a la existencia. Marañón consideraba que la sexualidad

es 'de sentido único', y que el hombre alcanza una forma acabada, mientras en la mujer permanece 'a medio camino'; solamente la lesbiana poseería una libido tan rica como la del varón, y, por tanto, sería un tipo femenino 'superior'. En realidad, la sexualidad femenina tiene una estructura original, y la idea de jerarquizar la libido masculina y femenina es absurda; la elección del objeto sexual no depende, en modo alguno, de la cantidad de energía de que la mujer dispone. [...] La mujer es un existente a quien se le pide que se haga objeto; en tanto que sujeto, posee una sensualidad agresiva que no se sacia sobre el cuerpo masculino: de ahí nacen los conflictos que su erotismo debe superar. Se considera normal el sistema que, entregándola como presa a un miembro del sexo masculino, le restituye su soberanía poniendo en sus brazos un niño: pero ese 'naturalismo' está ordenado por un interés social más o menos bien comprendido. La heterosexualidad misma permite otras soluciones. La homosexualidad de la mujer es una tentativa, entre otras, para conciliar su autonomía con la pasividad de su carne (346:47. De Beauvoir).

El texto de De Beauvoir sigue la línea ensayística, aunque no narrativa en su análisis, de Gide. También como Gide distingue la naturaleza del ser y la construcción social a la que es sometido: cómo deja ver esta cita, sus planteamientos se direccionan a como el concepto de la mujer viene derivado de nuestras costumbres o cultura. Es feminista por identificar a un sistema —del que se sirven los saberes— que excluye y domina a la mujer, la autora ya no se propone hacerse y justificarse con el discurso de hegemonía (académico u oficial) como en el caso de Gide, sino advierte la parcialidad y explota las falacias del mismo. No pretende reconfigurar una esencia del sujeto (Gide), sino que la cuestiona pretendiendo invalidarla como noción. Más adelante en el mismo capítulo de «La lesbiana», De Beauvoir señalará, por ejemplo, que es en la mujer homosexual donde se da «el milagro del espejo» (357, De Beauvoir), aludiendo pronto a un narcisismo cómo a una actitud de reconocimiento interior y posterior compañerismo afectuoso.

El libro de De Beauvoir es considerado fundacional, precisamente por su relevancia histórica en la comprensión de la mujer moderna. Instauro una genealogía que antes carecía el feminismo como tal (según afirman investigadoras como la argentina María Luisa Femenías, en su libro *Sobre sujeto y género*) haciendo que siempre se remita a ella:

Su concepción de *situación* es uno de los aportes más interesantes. En *El segundo sexo*, se distancia de la noción sartreana, tal como aparece expuesta en *El ser y la nada*. En efecto, este concepto paradigmáticamente existencialista tiene en nuestra autora una modelización propia. Para ella la *situación* es algo más que la *otra cara de la libertad*, según la que *no hay libertad sin situación ni situación sin libertad*: la delimita —sostiene Beauvoir— sin interpenetrarse con ella, y constituye, en muchos casos, una barrera infranqueable para el sujeto (16, Femenías).

De Beauvoir, entonces, se separaría del mismo Sartre, es decir, del mismo sistema de pensamiento existencialista que le permitía un medio de expresión, al plantear

la sujeción por *la interacción con otros sujetos*, siguiendo aquí, según Femenías, a otro autor, Merleau Ponty (1908-1961). Con esta noción se puede hallar un punto de contacto con la configuración de *un género performativo*, en la parte del posterior feminismo como el propuesto por Judith Butler.

### LENGUAJE COMO TEMA FUNDACIONAL EN LA LITERATURA DIVERSA

En el libro *Reflexiones sobre la cuestión gay*, 1999, el filósofo Didier Eribon inaugura el comienzo de siglo tratando de reconfigurar el concepto de homosexual, este ya apartándolo de una situación biológica, sino comprendiéndose como sujeto en su devenir social, como realizó De Beauvoir con la mujer. El autor señala ya en su prefacio la influencia que tuvieron en su estudio las reivindicaciones feministas, (es decir, desde la fundadora de esta genealogía a sus posteriores aportes), en particular Butler con su teoría de género, donde el lenguaje —de hecho su aportación de *performance* refiere a un concepto lingüístico de Austin— es central en la configuración de la identidad.

La visualización del lenguaje como tema y su tratamiento como tal en una obra artística distingue a un pensamiento posmoderno, sin embargo la encontramos en una poeta de mediados del siglo XIX como Emily Dickinson (1830-1886), quien, original a una manera de entender la lengua en que enuncia, parece obedecer también a una idea emersonista de la *self-reliance*, es decir, de un individualismo que más allá de ser anti-social plantea un misticismo panteísta, una unión a través de lo espiritual con el cosmos, donde primaría el optimismo de la confianza de uno mismo. Todo esto derivado, como suponemos, del idealismo alemán.<sup>3</sup>

Eribon comenta cómo existen ciertas figuras que ayudan a la modernidad a definir lo homosexual, cita en particular el caso de Wilde y Gide. Con este último plantea el caso de *Corydon*, (texto que al mismo tiempo señala —como vimos—, su seguimiento a una tradición de la literatura grecorromana) y que como el de Proust harían el papel de ser fundacional en una posterior identificación y configuración de identidad diversa, cuando es entendida la identidad del sujeto cómo textual, la formación sociológica que de este se realiza entonces incumbe al rastreo primero de figuras literarias.

La figura fundadora, que instaure así una genealogía de mujeres poetas, en nuestro país es María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924). También se alimenta de un idealismo alemán y reconfigura su poesía, reflexiva, sobre un individualismo original. La comparación con Emily Dickinson ya se encuentra, seguramente no de forma ingenua, en Susana Soca (*La Licorne*, 1954), refiriéndose a la oposición en ambas

3 Siguiendo a Hegel, el idealismo alemán retoma el concepto trascendental de la idea que considera a los fenómenos de la realidad como representaciones (Kant) pero instaurándola en la dialéctica; la idea propia derivada de la lógica —tesis—, junto con la idea fuera de sí y encontrada en la naturaleza —antítesis— se da una idea vuelta a sí que determinaría la síntesis, que es la Filosofía del Espíritu. La síntesis también será la determinante de la noción de Absoluto en Hegel, la idea se une a su limitación generando una totalidad.

poetas de la publicidad de sus versos, aunque, como podemos ver en una lectura de sus poemas, existen más puntos de contacto que sus decisiones vitales. Aquí un poema de Dickinson:

There is a solitude of space	Hay una soledad del mar,
A solitude of sea	una soledad del espacio,
A solitude of death, but these	una soledad de la muerte.
Society shall be	Y, no obstante, parecen compañía,
Compared with that profounder site	comparadas con esa más profunda
That polar privacy	-intimidad polar,
A soul admitted to itself—	infinitud finita—
Finite infinity.	la del alma consigo.

(Traducción de José Manuel Arango)

Este poema, sin título, fue enviado por carta a una de las relaciones vitales más importantes en la vida de Dickinson, Susan Gilbert, su cuñada. Era una práctica común en la poeta quien hizo la gran mayoría de su obra como adyacente a la correspondencia con sus allegados. También encontramos esta forma de intimidad con su obra en Vaz Ferreira. La puntuación del poema obedece a parámetros que la propia Dickinson hizo célebre por su originalidad: el uso de mayúsculas y de *dashes* (guiones), que permiten enrarecer el objeto sobre el que se refiere en un caso y marcar énfasis en otro, ocasionando que en la primera copia de este poema la misma Gilbert procurara una *corrección*, y borrara estas consideradas faltas. Suponemos que en Vaz Ferreira puede haberse llevado a cabo un proceso similar en relación a un *adaptamiento* por figuras cercanas de su obra. Finalmente, el tema de la soledad, aquí central: pueden hallarse otros paralelismos entre ambas autoras como la naturaleza, Dios, la rebeldía, el amor, pero la noción de soledad aquí en Dickinson hace referencia a una radical existencia del ser con la vida, inexpugnable, una llama interior que hace reconocerla inclusive en la multitud —estas comparaciones con el espacio y el mar, recuerdan al trascendentalismo que poseía la literatura de Emerson, también encontrada en Whitman, escritor también *diverso* y fundacional—. En Vaz Ferreira el tema de la soledad, con un grado de amplificación mayor será el gran protagonista de su primer y único libro *La isla de los cánticos*, donde la forma de sus versos es también condensada y determinante.

Es curioso cómo la crítica literaria comprende una genealogía y la consideración de Vaz Ferreira dentro de un grupo de mujeres poetas del 900, obedeciendo a lo histórico y no a su particularidad. El crítico Harold Bloom, en su ya clásico *Canon Occidental*, estudio que carece de figuras femeninas geniales en la literatura, exalta a Emily Dickinson, en su capítulo 12 «Emily Dickinson: Espacios en blanco, transportes, lo oscuro», y desecha expresamente las teorías que habían propuesto el feminismo, lesbiano como el de Adrienne Rich, de reivindicarla. Hace una sistemática proyección de la figura de Dickinson como genial por su original desligación con otras literaturas:

Me interesa tan poco convertir a Dickinson en el Wittgenstein de Amherst como considerarla la precursora de Adrienne Rich y similares rebeldes en contra de las tradiciones poéticas patriarcales. El estilo que Dickinson inventó es muy difícil de emular y no ha influido demasiado en las mejores poetas de nuestro siglo: Marianne Moore, Elizabeth Bishop, May Swenson. La influencia de Dickinson puede ser más sustancialmente rastreada en Hart Crane y Wallace Stevens, que heredaron su pasión por despojar de nombre, por deshacerse de las luces y las definiciones, pero que no pudieron igualar su intrincado intelecto (265, Bloom).

Insiste más adelante sobre la impresión original de su obra: «... se origina en su fuerza cognitiva y en su agilidad retórica, no en el hecho de que fuera mujer ni en cualquier ideología que se pueda derivar de ello» (278, Bloom).

En su ensayo cita el ejemplo de un poema, al que analiza detalladamente, cómo el uso de la exaltación por la noción de significado que da el significante se encuentra en los espacios en blanco del poema, generando la intriga y constante fluctuación en un pensamiento intelectual. Así habla del estilo de la poeta:

Y ciertamente mantiene una relación un tanto sesgada con su actitud espiritual, de enorme originalidad, contrariamente a Whitman, que en este punto, y solo en este, parece muy directo. Pero Dickinson poseía la mejor inteligencia de todos nuestros poetas, anteriores y posteriores, y ella ilumina la religión norteamericana como no lo hace ningún otro escritor. El equivalente estético de nuestra mezcla nacional de Orfismo, Entusiasmo y Gnosticismo es la originalidad, y ni siquiera Emerson pensó a través de la originalidad de una manera tan sutil como Dickinson (270, Bloom).

Podemos ver cómo el sistema de referencias hegemónica opera inclusive en la crítica literaria tan moderna como la de este libro del norteamericano, donde hace ver una genialidad posible en la mujer como excepcional y desligada, por lo visto, de lo real, respondiendo de esta manera más al mito de existencia extraña de la autora. Pero los lectores podemos aguardar en nuestros individuales trazos de redes conceptuales, la redefinición de una historia, la concepción de una nueva y original manera de entender, que sedimenta y permite configurar una entidad diversa, lograda por la inscripción fundante de la literatura de la diversidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Editor digital: Titivillus  
 De Beauvoir, Simone (2013). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo (Contemporánea).  
 Eribon, Didier (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Madrid: Anagrama.  
 Femenías, M. L. (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.  
 Gide, André (1971). *Corydon*. Prólogo de Gregorio Marañón. Madrid: Alianza Editorial.  
 Soca, Susana (1954). *La Licorne*, número homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira.  
 Vaz Ferreira, María Eugenia (1924). *La isla de los cánticos*. Montevideo: Barreiro y Ramos.  
 Whitman, Dickinson, Williams (1991). *Tres poetas norteamericanos*. Barcelona: Grupo Editorial Norma.

# TRES CONCEPTOS PARA ACERCARNOS A LAS NOCIONES DE SUJETO Y GÉNERO EN EL SIGLO XXI

---

VANESA ARTASÁNCHEZ<sup>1</sup>

CLAUDIA ETCHECHURY<sup>2</sup>

## RESUMEN

En este trabajo nos proponemos abordar algunos conceptos que han sido aportados por las teorías feministas, de género y queer. En principio estos serían: *situación* de Simone de Beauvoir y la noción de *agencia performativa* de Judith Butler; nos centraremos en su génesis y vigencia operativa. Al mismo tiempo nos interesa vincular estos conceptos con la noción de *devenir un cuerpo* de Meri Torras. El objetivo sería hacer dialogar a estas posturas teóricas en torno a la construcción de identidad y género, sin perder de vista que estos conceptos no provienen de una misma línea teórica y surgen en diferentes momentos históricos, por lo tanto no eludiremos las rispideces que surjan en el propio diálogo.

## CONCEPTO DE SITUACIÓN

En 1947 Simone de Beauvoir publica *Para una moral de la ambigüedad*, ensayo del que se desprende el concepto de *situación*. Este concepto está estrechamente vinculado al de *libertad*, uno de los ejes de la filosofía existencialista de la que forma parte la autora.

... es por medio de la ambigüedad que Sartre define fundamentalmente al hombre, ese ser cuyo ser es no ser, esa subjetividad que solo se realiza como presencia en el mundo, esa libertad comprometida, esa manifestación del para-sí que es dada inmediatamente por el otro (De Beauvoir, 1956: 12).

Cabe aclarar que afirmar que la existencia es ambigua no es un postulado negativo, sino entender que «el sentido [de la existencia] no está fijado, que debe ser conquistado incesantemente» (De Beauvoir, 1956: 124).

---

1 Estudiante de Letras y colaboradora honoraria del Departamento de Teoría y Metodología Literaria del Instituto de Letras de la FHCE, Universidad de la República, Uruguay. Además integra el proyecto I+D Escritura lesbiana rioplatense y sus redes (1960-2016), FHCE-CSIC, coordinado por la Dra. en Letras Claudia Pérez.

2 Estudiante de Letras y egresada de la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo de la FHCE, Universidad de la República, Uruguay. Es integrante del proyecto I+D Escritura lesbiana rioplatense y sus redes (1960-2016), FHCE-CSIC, coordinado por la Dra. en Letras Claudia Pérez.

Es en la afirmación de la existencia, en las elecciones tomadas libremente que se devela el ser al hacerse responsable de la existencia y le da sentido a ella constituyéndose en un proyecto que procura unos determinados fines que han sido elegidos por el propio ser; «...es el deseo que crea lo deseable y el proyecto que sitúa al fin» (De Beauvoir, 1956: 16).

A diferencia del marxismo, que postula que las voluntades humanas no son libres porque son reflejo de las condiciones objetivas, por las cuales se define su situación, en un plano colectivo, De Beauvoir señala que el existencialismo entiende que el sentido de situación no se puede imponer a la conciencia de un sujeto pasivo, sino que este reconoce su situación, es decir, media la reflexión y decide deliberadamente actuar para modificarla. La propuesta existencialista aboga por el reconocimiento del individuo y no por su anulación en un actuar pasivo que los coloca, convierte en cosa y que obra en el plano de lo formal o de la mera facticidad.

En el momento de la decisión se hace patente que el mundo es provisional y aflora la subjetividad, la situación es análoga a la del adolescente que ya no acepta lo dado del mundo pues entiende que este es modificable y se rebela.

Irresponsable, el niño sentíase sin defensa frente a las fuerzas oscuras que dirigían el curso de las cosas. Mas cualquiera sea la alegría que provoca esta liberación, es con una gran confusión en el espíritu que el adolescente se encuentra arrojado en un mundo provisional, que es preciso crear, arrastrado a una libertad plena de desamparo, injustificada (De Beauvoir, 1956: 40).

A diferencia de Sartre, De Beauvoir, reconoce que no todas las situaciones permiten el mismo grado de libertad de acción, cada situación ofrece como reverso un determinado espectro de acción: claramente no se encuentra en la misma situación una inmigrante ilegal que una extranjera que disfruta de una beca de intercambio estudiantil. En el primer caso las afirmaciones de libertad son más limitadas.

«Más, desde que una liberación surge como posible, no explotar esta posibilidad es llevar a cabo una dimisión de la libertad que implica la mala fe y que, a su vez, es una falta positiva» (De Beauvoir, 1956: 39).

Con este reconocimiento de las diferentes posibilidades que ofrece la *situación* a los sujetos concretos, su posición teórica evita caer en el voluntarismo que muchas veces se le ha achacado, como, por ejemplo, sostiene Femenías (2000) que hace Butler.

### LA NOCIÓN DE AGENCIA PERFORMATIVA

La noción de *agencia* para Butler se distingue de los conceptos de soberanía o de autonomía lingüística de los sujetos. Los sujetos, cuando hablan, cuando usan el lenguaje, lo hacen insertos en un sistema de convenciones comunicativas que los antecede como individuos, que los excede y, en este sentido, lo que hacen es un uso citacional

del lenguaje. Hay un legado lingüístico que constriñe y al mismo tiempo posibilita las acciones de los sujetos. La soberanía implicaría algo así como una suerte de re-fundación del lenguaje de forma individual, o una total resignificación del lenguaje heredado, de toda la carga de significados, desprenderse de una historicidad que le es constitutiva.

La autora toma la noción austiniana de performatividad lingüística, según la cual el lenguaje no solo es capaz de enunciar o de describir estados de cosas, o de expresar emociones, sino que también posee la capacidad de hacer cosas. Austin distingue entre performativos locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios: los primeros se refieren a la simple acción de decir o enunciar algo, mientras que los segundos son los actos de habla que hacen lo que dicen, por ejemplo, el acto de bautizar a alguien; los terceros son los actos de habla a partir de los cuales se deriva alguna consecuencia.

Butler plantea, siguiendo la perspectiva performativa, que hay actos de habla que son constitutivos para los sujetos, aunque sea a partir de la injuria o del insulto. Solo puede acceder a la existencia social aquello que tiene un nombre, por lo cual los sujetos se vuelven tales a partir de los actos de reconocimiento lingüístico por parte de los otros. En este sentido, el lenguaje no solo es instrumental, sino que también es esencial en cuanto a la constitución de los sujetos. La mencionada autora expresa: «Los términos que facilitan el reconocimiento son ellos mismos convencionales, son los efectos y los instrumentos de un ritual social que decide, a menudo a través de la violencia y la exclusión, las condiciones lingüísticas de los sujetos aptos para la supervivencia» (Butler, 1997: 24).

Asimismo, Butler toma la noción althusseriana de *interpelación*, según la cual los sujetos dependen, para ser, de una llamada originaria que se inaugura con el nombre propio y que continúa luego. Hay una *subordinación fundadora*, la de ser llamado por los otros antes de poder tener siquiera un atisbo de voluntad o autoconciencia, y ese devenir a la vida social, ese ser constituido en el lenguaje siempre implica cierto trauma lingüístico. Pero esos términos que el sujeto nunca elige son su punto de partida como agente, es a partir de esa herencia, de ese legado, que puede ser incluso traumático, que puede reapropiarse de los discursos y resignificarlos.

La posibilidad de cualquier autonomía lingüística radical está clausurada desde el principio por esa dependencia originaria de los sujetos de la llamada de un otro, por ese *ritual de interpelación* que es constitutivo.

### TENER UN CUERPO, SER UN CUERPO, DEVENIR UN CUERPO

Meri Torras, en su trabajo «El delito del cuerpo», nos propone un recorrido por algunas de las concepciones del cuerpo en occidente, concepciones estas que aunque puedan presentarse desde un punto de vista médico, sociológico, científico en suma, no dejan de tener un fuerte trasfondo filosófico.

Para los feminismos, nos dice la autora, siempre ha sido problemático definir la categoría *mujer*, o *mujeres*, al menos de un modo concluyente, ya que la diferencia se torna *irreductible e irrepresentable*. Entonces, *ser* o *estar* mujer se reduciría a la, supuesta, evidencia del cuerpo, por lo que ser mujer implicaría poseer un cuerpo sexuado en femenino.

Pero esta evidencia o transparencia del cuerpo no es tal, es ilusoria. La autora pregunta, como punto de partida del análisis deconstrutor que nos propondrá: «Un cuerpo, ¿lo dice todo? ¿Es el cuerpo una evidencia?» (Torras, 2007: 12).

En este sentido, la autora alude a la operación de reducción de todos los cuerpos, por distintos que sean, al binario hombre/mujer y a la jerarquización de las cualidades o atributos del cuerpo que se consideran distintivos, diferenciadores.

Sobre esta jerarquización de los atributos diferenciadores de los cuerpos, de forma binaria, Meri Torras expresa:

Estar categorizada bajo la etiqueta mujer y que te falten dos dedos del pie izquierdo te hace *menos mujer* en *menor* grado que si has tenido que sufrir una mutilación mamaria, por ejemplo: ambas son partes del cuerpo pero una posee un poder identitario sexual mayor que otra, es considerada una *marca* de feminidad. [...] Hay una jerarquización *naturalizada y normativizadora* que prescribe los cuerpos, los hace legibles, según unos parámetros que se pretenden biológicos (Torras, 2007: 12).

En esta suerte de genealogía que traza, distingue tres concepciones: la de *tener un cuerpo*, la *ser un cuerpo* y la de *devenir un cuerpo*.

La primera alude a la influencia del pensamiento platónico, a la distinción entre el alma inmortal y el cuerpo perecedero, finito, que luego será retomada por el cristianismo, y en la Modernidad sobre todo por el pensamiento de Descartes. Este último filósofo realiza la llamada *distinción real* entre la mente y el cuerpo: la mente como sustancia inextensa y pensante, el cuerpo como sustancia extensa no pensante. Ese yo, ese sujeto, que es capaz de pensarse a sí mismo, se *identifica* con la mente y *posee* un cuerpo.

La segunda concepción, *ser un cuerpo*, se remonta también a la Modernidad, según la formulación que realizó Julien Offray de La Mettrie, que es citada por Torras. Según la concepción de este autor, no se establece una diferencia entre el yo, pensante, y el cuerpo, como sí sucede en el pensamiento cartesiano. Lo que hay es pura corporalidad, una especie de autómatas, o máquina compleja, que no posee un alma superior o mente, de tal suerte que no hay modo de hacer una distinción entre *yo* y *cuerpo*.

La tercera concepción, la de *devenir un cuerpo*, alude a posturas más contemporáneas y plantea, en primer lugar, la inexistencia de un a priori biológico, anterior a la cultura y a sus códigos. En este sentido, Torras expresa que el cuerpo:

No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder. El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia

performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen *visible*. Más que *tener* un cuerpo o *ser* un cuerpo, *nos convertimos* en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro de venir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a unas determinaciones de ser, estar, parecer o devenir (Torras, 2007: 20).

## DIÁLOGO

Entre estas pensadoras entendemos que puede haber un diálogo y que como tal contará con consonancias y disonancias. Tanto Butler como De Beauvoir podrían dialogar en la base de sus planteos teóricos, ya que al hablar tanto de *situación* como de *lenguaje* se refieren a una suerte de marco en el que están inmersos los sujetos y que opera desde el principio sobre las posibilidades para ser, elegir y actuar; este marco constriñe y al mismo tiempo habilita su propia transformación, como mencionamos anteriormente, a través de sus contrapartes, en un caso la *libertad* y en el otro la *agencia performativa*.

Una diferencia insoslayable con respecto a la conceptualización de este marco se sitúa en la perspectiva que adopta cada propuesta. De Beauvoir lo ubica en el plano de la cultura material —con esta expresión queremos referirnos no solo a las condiciones materiales de la existencia, sino que también incluye aspectos que exceden lo económico, como son la formación de las personas, las instituciones, y los mitos y valores que subyacen y condicionan la vida—, esto lo explica detalladamente en *El segundo sexo*. Butler, en cambio, elige una perspectiva lingüística que pone el acento en la capacidad performativa del lenguaje. El punto de partida de esta última autora, como señalamos, retoma la concepción de Austin sobre la capacidad de hacer cosas con el lenguaje.

Podríamos pensar que estos planos diferentes donde las autoras hacen foco, cultura material y lenguaje, llevan a que sus planteos adquieran, en el primer caso, un énfasis mayor en la perspectiva sincrónica, y en el segundo, un énfasis mayor en la perspectiva diacrónica. El sujeto concreto, de carne y hueso, se situaría en un corte sincrónico del lenguaje, mientras que el lenguaje se extiende en el plano diacrónico: el lenguaje precede al sujeto, lo modela a través de los discursos y lo sucederá luego de su muerte. Por otra parte y más allá de la evidencia que nos pueda proveer la cultura material, siempre accedemos a las diferentes *situaciones* a través de una narrativa. Por ejemplo accedemos a la *situación* de la mujer romana a través de los discursos históricos sobre esa situación, e incluso a algunas prácticas que persisten, pero no accedemos hoy a esa situación concreta.

Pensar en términos de agencia performativa del lenguaje tiene incidencia en lo que De Beauvoir llamaría *situación*; si retomamos el ejemplo del término *queer*, las

personas que lo han resignificado y pueden nombrarse como *queer* modifican su *situación* concreta. Esto se produce porque varió el contexto y porque hubo una mediación temporal. A su vez, la inscripción del término *queer* en el ámbito académico —siendo Teresa de Lauretis una de las primeras en emplearlo— contribuyó a una mayor visibilidad y disponibilidad de aquel para ser utilizado por los colectivos. Con este ejemplo pretendemos ilustrar como estas diferentes categorías pueden operar de forma conjunta y sobre como la alternancia de perspectivas nos puede aportar una visión más completa y compleja sobre sujeto y género en el siglo XXI.

Estas propuestas teóricas surgen en diferentes momentos históricos y reflejan diferentes concepciones y herencias; claramente en el caso del planteo de De Beauvoir la influencia de la concepción ilustrada del sujeto es evidente. Aún así, la noción del sí mismo, del yo, de esta última autora se distancia de la concepción cartesiana del yo, según la cual la conciencia es transparente para sí misma y la identidad se reduce a la mente. En cambio, la propuesta existencialista procura no reducir la identidad a uno solo de los pares mente/cuerpo. Por otra parte, la autonomía a la que aspiraría el sujeto es aquella que se realiza en una permanente afirmación de la existencia a través del ejercicio de la libertad. Este ejercicio de la libertad implica el reconocimiento de los otros sin que el individuo quede anulado en el colectivo.

Otra diferencia entre las propuestas de ambas autoras: en el caso de De Beauvoir, el proyecto nos hace pensar que la persona podrá constituirse como sujeto con cierto nivel de autonomía durante su propia vida, a base de los cursos de acción que elija, dentro de los que su situación le permita; se podría decir que hay un énfasis mayor en el aspecto individual. En la propuesta de Butler, en cambio, el agente solo va a poder operar según opciones que estén socialmente disponibles y luego de que haya mediado un lapso entre el contexto original de enunciación y el de resignificación; esto implica que el agente depende más de los procesos sociales, y los tiempos necesarios para la resignificación pueden exceder la propia vida. Esto es ilustrado por Butler con el ejemplo de la palabra *queer*: no fue un sujeto concreto el que la pudo resignificar individualmente, sino la comunidad LGTB+ en un proceso social de resignificación, separado temporalmente del contexto original de enunciación (Butler, 2007).

Por motivos de espacio, no podemos explayarnos, pero es interesante vincular este mecanismo de la resignificación con el uso que plantea Luce Irigaray de la metáfora, que al tiempo que muestra algo, oculta otro tanto. El ejemplo, del que habló Femenías en su última visita,<sup>3</sup> es el de la tierra como metáfora de la mujer: la tierra es nutricia, fértil, pero también es pisoteada, vendida, parcelada. Lo que la metáfora oculta no es un contenido inocente, sino ideológico que subyace y se oculta en un procedimiento retórico. Femenías hacía notar, siguiendo a Luce Irigaray, la necesidad

3 Una mirada de género sobre la violencia contra las mujeres. Conferencia pronunciada por María Luisa Femenías en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar, el día 24 de mayo de 2017. Audio disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-xiCmqiXcqs>

de develar la parte oculta de la metáfora y de generar un contralenguaje para que esté socialmente disponible.

### ALGUNAS REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

Una diferencia entre humanos como la de género, no sería, *per se*, algo negativo, sino que, como toda diversidad, podría contribuir a enriquecernos. El problema específico de la diferencia de género es la inequidad que conlleva, y que se ha tornado históricamente una característica inherente a esta diferencia. No tenemos disponible una categoría de *persona* o de *sujeto* humano que no esté ligada a una identidad de género, y esta identidad de género, además, tiende aún hoy a un fuerte binarismo hombre/mujer, que anula otras posibilidades de identificación y que jerarquiza las relaciones interpersonales, dentro de todo un sistema de producción de la subjetividad.

Del mismo modo que el nombre propio, atribuido en un acto de habla ilocucionario, como lo expresa Butler, las etiquetas o categorías de género que clasifican a los humanos desde su nacimiento, o incluso desde antes, poseen los efectos de una subordinación originaria, de una interpelación que inaugura un proceso de subjetivación y de socialización de género. Esta socialización de género diferenciada establecerá una serie de prerrogativas y de opciones, así como de límites y de prohibiciones, para ser y estar en el mundo, según como se haya sido clasificado/a. Esta suerte de rotulación de los cuerpos en el origen, a partir del nacimiento, se basa en una supuesta evidencia del cuerpo; pero, como bien lo expresa Meri Torras en el trabajo ya citado, hay una inscripción cultural de los significados sobre los cuerpos, una jerarquización de características, una valoración diferenciada de atributos; no podemos saber qué cosa sea un cuerpo humano fuera de los marcos del lenguaje y la cultura, ya que su opacidad escaparía a todo proceso de significación, a toda legibilidad posible. Por el contrario, más que *ser o tener* un cuerpo, como expresa la mencionada autora, *devenimos un cuerpo*, junto con nuestro *devenir sujetos*, dentro de unos marcos sociales y culturales que nos exceden, que nos preexisten.

Como ideal regulativo, el desafío consiste en poder seguir ampliando las categorías, ampliando las posibilidades para ser y estar en el mundo; consiste en ser capaces de algún tipo de agencia, o del ejercicio de una libertad, como la que plantea Simone de Beauvoir, para la transformación, para la desestabilización de estas formas de producir la subjetividad con género que conllevan una fuerte inequidad y que operan como una reducción forzosa de las opciones para ser humanos.

### BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- De Beauvoir, S. (1956). *Para un moral de la ambigüedad*. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- De Beauvoir, S. (1965). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Femenías, M. L. (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.
- Femenías, M. L. (2008). «Identidades esencializadas/violencias activadas». *Isegoría, Revista de Filosofía Moral y Política* n.º 38, pp. 15-38.
- Fuss, D. (1999). «Dentro/Fuera». En Carbonell, N. y M. Torras (eds.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Guattari, F. (1973). «Para acabar con la masacre del cuerpo». *Recherches*, 12.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica.
- Torras, M. (2007). «El delito del cuerpo». En Meri Torras (ed.). *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Ediciones UAB.

## APÉNDICE

### INTRODUCCIÓN AL VIDEO

Más allá de los conceptos presentados, nos gustaría hacer notar lo necesarios que son estos para decodificar manifestaciones artísticas diversas contemporáneas, como la de Susy Shock.

Veremos a continuación un video<sup>4</sup> de esta performer en donde: a) no podemos dejar de pensar que asistimos a una manifestación de libertad, y, por lo tanto, afirmación de su existencia; b) el cuerpo devenido como tal reclama su lugar de enunciación; y c) la resignificación de la palabra *monstruo* es el eje que enlaza estos aspectos.

De no contar con este tipo de encuadre teórico, la performance nos resultaría menos inteligible o nos limitaríamos a un entendimiento parcial, vale decir, nos centraríamos en lo literario o solamente en lo escénico, por ejemplo.

### SUSY SHOCK. REIVINDICO MI DERECHO A SER UN MONSTRUO Y QUE OTROS SEAN LO NORMAL.

...Yo, yo pobre mortal,  
equidistante de todo  
yo DNI 20598061  
yo primer hijo de la madre que después fui

4 Por razones de formato, transcribimos el texto publicado en Poemario Trans Pirado de la performance Reivindico mi derecho a ser un monstruo Y QUE OTROS SEAN LO NORMAL. Se encuentra disponible en [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=10&v=fTDLdT\\_5ItA](https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=fTDLdT_5ItA) y en [https://www.youtube.com/watch?v=Njxhtap\\_AkY](https://www.youtube.com/watch?v=Njxhtap_AkY)

yo vieja alumna  
de esta escuela de los suplicios  
Amazona de mi deseo  
Yo, perra en celo de mi sueño rojo  
Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo  
ni varón, ni mujer  
ni XXY ni H2o  
yo monstruo de mi deseo  
carne de cada una de mis pinceladas  
lienzo azul de mi cuerpo  
pintora de mi andar  
no quiero más títulos que encajar  
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar  
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia  
Yo mariposa ajena a la modernidad  
a la posmodernidad  
a la normalidad  
Oblicua  
Vizca  
Silvestre  
Artesanal  
Poeta de la barbarie  
con el humus de mi cantar  
con el arcoíris de mi cantar  
con mi aleteo:  
Reivindico: mi derecho a ser un monstruo  
y que otros sean lo Normal  
El Vaticano normal  
El Credo en dios y la virgísima Normal  
y los pastores y los rebaños de lo Normal  
el Honorable Congreso de las leyes de lo Normal  
el viejo Larrouse de lo Normal  
Yo solo llevo las prendas de mis cerillas  
el rostro de mi mirar  
el tacto de lo escuchado y el gesto avispa de besar  
y tendré una teta obscena de la luna más perra en mi cintura  
y el pene erecto de las guarritas alondras  
y 7 lunares  
77 lunares  
qué digo: 777 lunares de mi endiablada señal de Crear

mi bella monstruosidad  
mi ejercicio de inventora  
de ramera de las torcazas  
mi ser yo, mi ser yo entre tanto parecido  
entre tanto domesticado  
entre tanto metido «de los pelos» en algo  
otro nuevo título que cargar  
baño: de ¿Damas? o ¿Caballeros?  
o nuevos rincones para inventar  
Yo: trans...pirada  
mojada, nauseabunda, germen de la aurora encantada  
la que no pide más permiso  
y esta rabiosa de luces mayas  
luces épicas  
luces parias  
Menstruales Marlenes bizarras  
sin Biblias  
sin tablas  
sin geografías  
sin nada  
solo mi derecho vital a ser un monstruo  
o como me llame  
o como me salga  
como me pueda el deseo y la fuckin ganas  
mi derecho a explorarme  
a reinventarme  
a hacer de mi mutar mi noble ejercicio  
vernearme, otoñarme, invernarne:  
las hormonas  
las ideas  
las cachas  
y toda el alma!!!...amén.

Susy Shock de *Poemario Trans Pirado*

## DECONSTRUCCIÓN EN LA SEXUALIDAD COMO LUCHA FEMINISTA EN *CLAVEL Y TENEBRARIO* DE MAROSA DI GIORGIO

AGUSTINA BLUM PÉREZ<sup>1</sup>

Nacida en Salto, Uruguay, hija de inmigrantes italianos y vascos, Marosa di Giorgio (1932-2004) fue una poeta que logró subvertir los géneros literarios, consiguiendo que su narrativa no se limitara a espacios temporales sino que la misma relata extrañas historias generadas en dimensiones espaciales, dejando de lado la idea de temporalidad o correlación. Poemas híbridos que le dan relevancia a las imágenes en constante movimiento, enfatizando su naturaleza lírica (Olivera-William, p. 403).

*Gladiolos de Luz de Luna* fue la interrupción del silencio de la autora luego de la publicación de «uno de los universos más insólitos y originales» (Di Giorgio, 1979, p. 10), más conocido como *Papeles Salvajes*. Fue un pequeño cuaderno publicado en Venezuela por Árbol de Fuego en 1974 apenas conocido por el público uruguayo y que contenía solo unos treinta y dos poemas. Junto a noventa y dos creaciones de carácter inédito da el nacimiento de la recopilación *Clavel y Tenebrario* en 1979 bajo el sello montevideano Arca.

El objeto de estudio será la forma en que la poeta describe las relaciones carnales, utilizando el término de pansexualidad para hacer referencia a la forma en que Marosa derriba toda barrera entre géneros, desmitificando el *tabú* que significa la sexualidad femenina; para ello utiliza la naturaleza y diferentes metamorfosis para expresar este tema poco explorado.

Nuestra hipótesis es que la deconstrucción sexual es una *válvula de escape* a lo invisible e inaudible que representa la mujer poeta; solo reversible en un mundo anterior, primitivo, sin las normas sociales de una sociedad urbana. La unión con la naturaleza como revolución anti-tecnológica bajo la consigna de Donna Harway, citada por Preciado en el capítulo «Tecnologías del Sexo», del *Manifiesto contra-sexual*. Podemos entender que la definición de humanidad, desde el discurso antropológico y colonial, se define como un animal que utiliza instrumentos «... por oposición a los «primates» y a las «mujeres»» (Preciado, p. 119). La idea de tecnología construye la definición del género masculino, ante esto el feminismo de los años setenta propuso una revolución anti-tecnología, donde los cuerpos de las mujeres se liberarían del poder del patriarcado una vez que se librarán de la tecnología que dominaba sus cuerpos (anticonceptivos, intervenciones estéticas, entre otros). Esta anti-tecnología

<sup>1</sup> Licenciatura en Letras, FHCE, Universidad de la República.

supondría una unidad con lo natura en contrapartida al entorno urbano-tecnológico y la misma en di Giorgio se da con las relaciones sexuales, ya que la sexualidad femenina es el tema tabú más explorado por la autora. Echeverren explica esta unión con la naturaleza diciendo que el acto sexual no se relaciona con «la operación de los órganos genitales», sino que se trata de un magnetismo, algo que «ocurre por contagio» (Echevarren, p. 115).

La obra de Marosa no solo sorprende por su característica híbrida de géneros literarios, sino que su temática rural en un contexto donde —siguiendo el pensamiento de Olivera-William— la poesía era hegemónicamente urbana. La explosión de imágenes y sensaciones llevan a un nuevo universo donde la naturaleza se ve personificada. Marosa nos guiará por un «mundo agrario, onírico y concreto», dónde los personajes son animales reales y fantásticos y es por ellos por dónde vemos ese espacio. Este «mundo vegetal que convive con el animal y el humano...» (Olivera-William, p. 404). Un lugar que se encuentra bajo la influencia de historias italianas contadas en su familia e inspirada en el mismo predio natural de su Salto natal, abrazando la idea romántica de la naturaleza como infinito anhelado.

La narración se lleva a cabo bajo la mirada de los personajes creados por Marosa, un mundo donde no hay límites y tiene al erotismo como hilo conductor. Un mundo regido por lo primitivo, generado por «la falta de jerarquización y divisiones entre lo vegetal, animal, humano, fantástico, metafísico», utilizando palabras de Olivera-Williams. Un universo donde la autora busca las raíces de su existencia «un estado primigenio e inocente» (Olivera-William, p. 405-406), utilizando como medios, la infancia y la naturaleza. Una regresión que la llevara a la esencia de su persona y a explorar nuevos mundos, abrazando el espíritu de los escritores románticos.

Es decir que esta unión no es solo carnal, conlleva la unión de las partes como algo mágico y mitológico. Olivera-William explica el desplazamiento del punto de vista, la movilidad del enunciado que genera un desfase del plano de lugar y que la poeta recurre a los seres mitológicos «como signo de lo ajeno a la ley, a los tabúes y a los pecados» (Olivera-William, p. 406).

Siguiendo la numeración dada por *Adriana Hidalgo editora*, en el escrito 44 la poeta nos relata la relación entre tres hermanas, la cual tiene un tinte incestuoso.

Tuvieron varias hijas, en los primeros tiempos [...]. Vivieron una larga infancia, vestidas de organdí siempre; usaban coronas como si fueran hijas de emperadores, pero, los padres eran labradores, cultivaban hiervas de comer flores de zapallo, que vendían, ya asadas y confitadas; huevos de pájaros raros que, de tan frágiles, se vendían ya, con un parche (Di Giorgio, 2013, p. 202).

La temporalidad deja de tener sentido, la «larga infancia» nos lo demuestra. Bajo el ideal de volver a lo antiguo nos muestra que el tiempo no pasa, esta infancia perenne se nos relata con voz de niña, en un entorno conocido por Marosa, traído de leyendas europeas y de la visualización de su propio campo. Su *locus amenus* es la

infancia, es ahí desde donde puede congelar el tiempo y vivir en ese lugar perdido donde no había grandes complejidades.

Ellas se amaban, formaron una familia irreal, y de esos repetidos amores, surgían embarazos breves y fugitivos (que pasaron desapercibidos por sus padres), de los que nacían fantasmas, pequeños engendros de tul, que, enseguida, volaban y se izaban, pero, que seguían ansiosas, esperanzadas, hasta el último minuto, en que inexorablemente, se caían de la luz.

(Ibídem)

Pese a que el relato se encuentra ubicado en su *locus amenus*, el amor entre hermanas seguía siendo un tema que debían esconder, es por eso que se remarca el hecho de que los *embarazos breves y fugitivos* hayan pasado desapercibidos por los padres. En este punto es donde podemos darnos cuenta de que el universo de Marosa se encuentra entre el imaginario y lo real, sigue teniendo figuras de control que guían al espíritu añorado que lleva la narrativa.

Las barreras dejaron de existir y se invoca un tiempo antiguo, como a lo largo de *Clavel y Tenebrario*, ya no existe lo moral ni están establecidas las normas sociales, por lo que a los ojos del narrador, esto se trata de un amor profundo que las figuras paternas intentan controlar sin éxito. El fruto de ese amor pronto se iba, pero eso no dejaba que la esperanza de las hermanas dejara de existir, este lugar ameno creado por Di Giorgio es un canto a la unidad, a la idea de clan. No solo un clan familiar, también está la idea de unión entre mujeres, algo que veremos más adelante en el relato 26.

Bajo la consigna del tabú, di Giorgio logró crear un universo salvaje, que deconstruye la sexualidad femenina y la voz del narrador, acompañando el nivel teórico de lo que la poeta quiere marcar con la forma en la que lo expresa, diferente, inclasificable, deconstruido. La búsqueda de lo primordial, lo primitivo, logra un desfase temporal y una polifonía del *yo poético*. Esto genera que la voz adulta *evoque* la infancia mientras nunca deja de lado la narración, generando una convivencia, según expresa Benítez en «Lugares de infancia en Los papeles salvajes de Marosa di Giorgio». Esto es una forma que encuentra Marosa para «denunciar una complejidad «salvaje»» (Benítez, 2014b, p. 6) subvirtiendo la jerarquía y orden del discurso.

En el siguiente fragmento del escrito 26, perteneciente a *Clavel y Tenebrario*, logramos ver la polifonía mencionada anteriormente:

La unión sexual se estaba realizando; pero, fue suspendida, porque las otras doncellas lloraban, miraban hacia la pared, rezaban (Di Giorgio, 2013, p. 193).

Lo salvaje en este fragmento se destaca a partir del discurso. Se puede detectar la polifonía puesto que el narrador mezcla conceptos complejos con la sorpresa que un niño puede tener ante pequeñas cosas. Pese a que hace referencia a *temas adultos* los describe de una forma añorada. A su vez, notamos una elevada cantidad de pausas, lo que Benítez también destaca como desjerarquización del lenguaje (Benítez, 2014b, p. 6).

Una se adelantó y dijo una oración muy antigua, que nunca había oído; pero, igual, le vino a la memoria, y la dijo (ibidem).

La única forma en que la mujer logrará la independencia es logrando desligarse de todos los rastros del patriarcado, de esta forma es que necesita volver en el tiempo y esto es lo que busca la poeta con esta frase. Logra que el lector y el narrador se unan ante un supuesto texto antiguo, un culto, casi una evocación para volver a esa raíz, mientras todo es relatado con la polifonía característica. De esta forma se comienza un proceso de desautomatización<sup>2</sup> Con este cantico de lo desconocido se pone en duda las estructuras porque se intenta llegar a lo antiguo, donde las estructuras no existen.

La forma en la que remata esta deconstrucción es al momento de que relata como la mujer escapa de esa *unión sexual*. Se refiere a ella como *la semiviolada*, generando un desconcierto ante la forma en que se eligen los adjetivos. Nuestra idea es que en realidad habla de una unión de las mujeres, el llanto de las doncellas, ella en realidad siendo violada pero este acto solo se lo califico como *unión sexual*. El anhelo por un tiempo antiguo y el intento de invocarlo con el poder de la palabra, una oración antigua que nadie conocía pero que en realidad, todos lo hacían.

Al final menciona como, ante toda esta imagen, un *animalillo blanco* cruza el jardín. Blanco con los ojos inyectados en sangre. El animal nos lleva nuevamente a ese lugar de unión y de metamorfosis, pero la unión rota por las expresiones escogidas por la poeta. Notamos como el relato puede dividirse en dos, la unión y la idea de que la misma en realidad no es tan venerable como los eufemismos quieren hacernos creer.

Algo que notamos es cómo Di Giorgio logra cambiar todo su relato con solo una palabra. El paradigma cambia y hace que el lector entre en confusión. Las relaciones se dan entre el *yo lírico* y la naturaleza, pero los afectos son entre mujeres.

En la poesía de Marosa notamos que el orden es establecido por la figura de la familia, algo de lo que no puede desprenderse y con lo que se queda del plano de lo real. Olivera-William señala que no son los roles estereotipados de la mujer los que le impiden a la autora asumir la escritura poética con la libertad anhelada sino las fronteras entre lo real y lo imaginario. De esta forma, «la narradora queda atrapada en el plano de la imaginación» (Olivera-William, p. 407).

La liberación sexual conlleva a la soledad puesto que la deconstrucción hace que la imagen de la mujer se desdibuje. El humano tiende a identificarse con lo que no es y al querer desprenderse de lo que la aprisa, la narradora pierde la noción de lo que es, ya que no existe una contrapartida. Por eso es que siente la necesidad de volver a lo desconocido de un pasado común, porque allí no será la única sin identificarse, los roles no habrán estado asignados. El tiempo narrado por Di Giorgio es un híbrido de modernidad y pasado donde intenta crear nuevamente una idea de lo que desea

2 Véase Shklovski, «El arte como artificio».

ser y lo que siempre fue. En la felicidad de los relatos añados podremos encontrar nostalgia y algo de tristeza que el *yo poético* intentará calmar con las marcas de la modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- a. Benítez, H. «Marosa di Giorgio ante lo sublime y lo siniestro». Recuperado el 13 de junio de 2017 de <http://eva.fhuce.edu.uy/course/view.php?id=642>
  - b. Benítez, H. «Lugares de infancia en Los papeles salvajes de Marosa di Giorgio». Recuperado el 13 de junio del 2017 de <http://eva.fhuce.edu.uy/course/view.php?id=642>
- Di Giorgio, M. (1979) *Clavel y Tenebrario*. Montevideo: Arca.
- Di Giorgio, M. (2013) *Papeles Salvajes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Echevarren, R. «Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay». Recuperado el 19 de junio del 2017 de <http://eva.fhuce.edu.uy/course/view.php?id=642>
- Olivera-William, M. R. «La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio». Recupero el 13 de junio del 2017 de <http://eva.fhuce.edu.uy/course/view.php?id=642>
- Preciado. P. B. *Manifiesto contra-sexual*. «Tecnología del sexo». Recuperado el 10 de junio del 2017 de [https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/Beatriz\\_Preciado\\_-\\_Manifiesto\\_contra-sexual\\_\(2002\).pdf?1373809656](https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/Beatriz_Preciado_-_Manifiesto_contra-sexual_(2002).pdf?1373809656)

# FEMINISMO Y DESCOLONIZACIÓN: UNA MIRADA A LA PERFORMANCE *VIRGEN DEL CERRO* DE MARÍA GALINDO

YAMILE FERREIRA<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone analizar la performance titulada *Virgen del Cerro* realizada por el movimiento social feminista boliviano *Mujeres Creando* y la interpelación que propone a la historia colonial y patriarcal andina. Esta pieza, junto con otra performance intitulada *Virgen Barbie*, ambas dirigidas por María Galindo, constituyó parte de una misma muestra-instalación en Principio Potosí, realizada en el transcurso del año 2010.

*Principio Potosí* fue una exhibición articulada por el Museo Nacional de Arte Central Reina Sofía de Madrid y el Haus der Kulturen der Welt de Berlín. Agrupó alrededor de treinta artistas, curadores e investigadores de varios continentes e incluyó la publicación en libro de los títulos *Principio Potosí Reverso* como guía de la exposición y *Principio Potosí: ¿cómo podemos cantar el canto de nuestro señor en tierra ajena?*, una serie de análisis académicos y comentarios sobre la muestra.

Uno de los intereses por esta performance en particular se debe a su ubicación fronteriza entre la acción política y la creación artística para el cuestionamiento de ciertos hitos del pasado. Según Diana Taylor, «una performance puede ser sobre algo que nos ayuda a entender el pasado y que puede reactivar cuestiones o escenarios del pasado al ponerlos en escena en el presente» (105).<sup>2</sup> Siguiendo esta línea, la performance tiende a establecer una unión entre el espacio social donde se realiza y el sentido estético que propone, jugando en la liminalidad de la ficción y lo cotidiano. En el caso de la performance de María Galindo se toma una obra pictórica del siglo XVIII que representa el Cerro de Potosí para reubicarla en un mercado de la misma ciudad pero en el siglo XXI, rematerializando las redes políticas e ideológicas que el cuadro retrata. En este movimiento de recreación se abre la discusión para visitar ciertos procesos históricos dados por culminados.

1 Maestranda en Teoría e Historia del Teatro, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar. Actriz egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático.

2 Taylor se refiere a las prácticas performáticas de una comunidad que actualiza el repertorio de su imaginario social en diferentes tipos de manifestaciones, ya sea celebraciones, intervenciones callejeras, teatralizaciones, rituales, fiestas, etcétera; en la actualización de este repertorio se encuentra uno de los modos de continuación de un conocimiento sensible (corporal, verbal, gestual) e histórico.

## ¿QUIÉNES SON MUJERES CREANDO?

*Mujeres Creando* es un movimiento social que surge a finales de los años ochenta en la ciudad de La Paz, Bolivia. Su creación fue impulsada por una búsqueda de sentido comunitario, entendido como un tejido de solidaridades en pugna contra los poderes hegemónicos, cuyo objetivo era la instalación de un referente de rebeldía para las luchas sociales (*Mujeres Creando La virgen* 169). Este colectivo actualmente se encuentra escindido por discrepancias ideológicas e incluso metodológicas en dos movimientos liderados por sus iniciadoras, María Galindo y Julieta Paredes.

Las prácticas de ambos grupos, que llevan el mismo nombre, sin embargo, tienen como aglutinador una misma postura anárquica ante los imperativos sociales así como una búsqueda por romper, en palabras de John Beverly, las distinciones entre «teoría y práctica, arte y política, espacio privado y público, sociedad civil y «multitud», pensamiento y acción» (12) borrando estas categorías en un proceso colectivo. María Galindo define al movimiento como «un espacio ético de relaciones que tejemos entre nosotras y hacia la sociedad, es una relación coreográfica que descoloca y desmantela el juego de poder que nos silenciaba» (Galindo *No pudieron con* 43). Es por ello que resulta difícil, sino imposible, definir o clasificarlas en categorías, debido en parte a que las personas que integran el movimiento son de variadas edades, clases sociales, ascendencia étnica, orientación sexual o ideología política. También existen matices dentro de los objetivos del movimiento, que no son clasificables dentro de una misma agenda homogénea.

Entre sus primeras intervenciones ante la sociedad paceña se encuentra la publicación y distribución de *Mujer Pública*, su revista de circulación más difundida, así como libros sobre sexualidad y apariciones en los medios de comunicación masiva. Además de demostrar su adhesión a diversas luchas sociales, como la de las cocaleras por ejemplo, también visibilizan sus discursos con grafitis, escraches y performances. Esta apropiación del espacio público se fundamenta en la siguiente reflexión de Galindo:

Si renunciamos [al] uso libre [del espacio público] nos resignamos a vivir arrinconados y arrinconadas, aisladas y aislados en nuestros espacios privados, que lentamente se convertirán en jaulas, en celdas. Por todo esto y por la necesidad urgente, vital, inmediata, irrenunciable y candente que tenemos de espacio, de libertad y de felicidad en nuestras vidas es que nosotras, las Mujeres Creando, hemos hecho del oficio de contravenir y burlar normas nuestro principal oficio (Galindo, en *Mujeres Creando La virgen* 83).

En este tono de irreverencia, ellas no han aceptado ni recibido patrocinio o respaldo de partidos políticos, organizaciones con fines de lucro u ONG de ningún tipo. Al contrario, definen su accionar en directa oposición a los que denominan «la tecnocracia del género». A pesar de no creer en la emancipación de la mujer dentro del

paradigma de desarrollo, de manera independiente cuentan con espacios autónomos feministas que prestan diversos servicios a la comunidad como librería, restaurante, tienda de artesanías, cibercafé, con lo que logran el sustento y supervivencia del movimiento. Asimismo, cuentan con aulas de alfabetización, incluyendo informática; además de guarderías, alojamiento, consultorio médico y espacio de discusión y debate en varios formatos, tienen un espacio de radiodifusión local (Radio Deseo Emisora 103.3 F.M. La Paz que además se transmite online) y una editorial propia. Estos espacios de creatividad social procuran ser lugares de expansión auto gestionados por *Mujeres Creando* y se llaman *La Virgen de los Deseos* en La Paz y *Los Deseos de la Virgen* en Santa Cruz de la Sierra. La complejidad de sus manifestaciones evidencian «al mismo tiempo una forma de acción social, un tipo de pedagogía popular y una manera de hacer arte» (Beverly 13), aunque las referentes del colectivo se nieguen a ser definidas más allá del término de «agitadoras callejeras».

### LA VIRGEN DEL CERRO: DEL MUSEO AL MERCADO PÚBLICO

Beverly refiere a las performance de *Mujeres Creando* como una «nueva forma de «hacer política» desde el arte y el feminismo, lo cual quiere decir también una nueva forma de imaginar y crear el Estado y su historia «desde abajo»» (Beverly 15) y aunque esta pieza en particular se realiza posteriormente a su comentario, me parece pertinente retomar estas reflexiones debido a la continuidad en los lineamientos estéticos de las *Mujeres Creando* y su modo de re-crear la historia nacional.

La performance la *Virgen del Cerro* consistió en el desmontaje de una reproducción ampliada de una pintura homónima del período colonial andino, pintada en 1720 y que retrata, de manera sumaria, el mito figurativo del descubrimiento y de la santificación del patrimonio económico colonizado a través del culto mariano. Se trata de un cuadro icónico como culminación estética de la conquista (económica y religiosa) en el Virreinato del Perú.

La pintura original fue desarchivada, junto con otras de similares características iconográficas, en los últimos cuarenta años para exhibirse en museos nacionales, atrayendo enorme atención del público general y especializado (Gentile 1142). Los exvotos pictóricos son producidos durante la colonia en el altiplano, y en ellas se representa a la Virgen María corporeizada en sí misma como Sumaj Orko (en quechua) o el Cerro Rico de Potosí (en castellano). Potosí, y principalmente el Cerro Rico, es el primer centro neurálgico y económico de la América conquistada por Europa, codiciada por su extraordinario yacimiento de oro, argento, estaño, cobre y piedra imán.

Lo que se retrata en estos archivos pictóricos en particular puede ser rastreado con el binomio María-Cerro desde algunos textos precoloniales. Siguiendo el trabajo de Andrés Eichmann, esta relación puede deducirse en palabras de San Agustín de

Hipona:<sup>3</sup> «El parto de la Virgen es la piedra extraída del monte sin intervención de manos, donde no obró ningún hombre, ningún acto de concupiscencia, sino donde con solo el ardor de la fe fue concebida la carne del Verbo» (43).

Por lo tanto, a través de los binomios simbólicos (Virgen-Monte, Cristo-Piedra), el culto mariano asociado a montañas estaba explícitamente narrado en la imaginería cristiana, por lo que podría afirmarse que estos lienzos encontrados responden a una necesidad evangelizadora, ilustrativa de la doctrina católica y su procedimiento de adoración a través del antropomorfismo, en este caso de los bienes naturales como capital bendecido y atesorable por prodigio de la Virgen.

Desde la década del ochenta, la Virgen del Cerro, en sus múltiples versiones, se ha convertido en un mito figurativo de enorme importancia y difusión. Su programa iconográfico conforma parte del estilo barroco latinoamericano, su secularización convierte estas piezas en invaluable patrimonio boliviano republicano dentro de una nueva agenda cultural plurinacional.

## EL DESMANTELAMIENTO ICONOCLASTA DEL PATRIMONIO COLONIAL/PATRIARCAL

Podemos resaltar entonces la importancia de interpelar esta pintura desde la óptica feminista, especialmente por su deconstrucción de la figura de la Virgen María, figura que posee para el espectador una carga simbólica de feminidad catequizada así como también de asociación con las nociones de fertilidad, patrimonio e inmanencia (igualmente reaccionarias al establecer una valorización del cuerpo femenino en relación a lo que produce). Es crucial entender esta interpelación a los modelos simbólicos que reverberan sobre la cotidianidad como dispositivos efectivos y afectivos de subjetivación.

La acción de resistencia de Galindo y *Mujeres Creando* consiste en colocar el retrato de un pasado histórico colonial y neocolonial en situación performativa, con el foco de perspectiva en el presente en una relación activa con ese pasado pictórico. Es decir que en el caso de la *Virgen del Cerro*, no se pretende recrear el cuadro de manera nostálgica, sino que se lo ataca, se lo re-materializa para extraerle al cuadro lo que también podría haber sido, como sugería Taylor en la cita del comienzo. Cabe resaltar la importancia de la ubicación geográfica, si tenemos en cuenta las afirmaciones de María Galindo en referencia a la Guerra del Gas y los bloqueos en la ciudad de El Alto y La Paz, en las cuales destaca que «en ese contexto el gas que se propagandiza como un negocio millonario adquiere un sentido simbólico que nos evoca la larga lista de recursos naturales salidos de estas tierras para nutrir las grandes fortunas mundiales» (*Mujeres Creando La virgen* 121).

3 La traducción es realiza por el propio Eichmann.

La obra pictórica del siglo XVIII es percibida como la representación gráfica de un dispositivo estratégico de la colonia concebido para manipular las relaciones de fuerza entre la elite incaica y la española, pero al traerlo al hoy de la ciudad de Potosí, *Mujeres Creando* estarían actualizando críticamente esas redes coloniales. Además de evidenciar la posición de la mujer en la figura de la Virgen, también interpelan el discurso colonial y neoliberal en el que las y los sujetos indígenas son únicamente visibilizados «para testimoniar y ser folklore, tierra y origen remoto no contemporáneo» (Galindo *No pudieron con* 34), sin poder de decisión sobre sus territorios y recursos naturales.

Podríamos entender esta práctica como un acto de profanación en el sentido de Giorgio Agamben (97), en tanto la pintura Virgen del Cerro es sustraída del Museo, desmontada, desnudada y puesta a circular en el Mercado, con algunos de sus componentes repartidos entre los comerciantes y público de la feria en «un contagio profano, un tocar que desencanta y restituye al uso lo que lo sagrado había separado y petrificado» (Agamben 99).

Esta idea de descolocación es una propuesta consciente, como puede leerse de las palabras de la propia Galindo, al afirmar que está «convencida de que las instituciones son, más que ninguna otra cosa, mitos que concentran poder sobre nosotras y nosotros nutriéndose de nuestros miedos. Por eso es que burlarlas, profanarlas, desacralizarlas es una manera de neutralizarlas» (*Mujeres Creando La virgen* 86).

*La Virgen del Cerro* profundiza en su carácter desacralizador cuando la performer Virgen María vuelve al punto de partida para dismantelar a los personajes representados como sus veneradores tanto terrestres como celestiales. «Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular» (Agamben 99), en este caso, un uso artístico. Es así que el desnudo de los arcángeles y de la Trinidad, parecería un ejercicio lúdico, mientras la performer trepa encima de nobles, reyes y pontífices, con la corona circulando como un juguete entre los espectadores. Posteriormente escribe con aerosol encima de la lámina reivindicaciones de soberanía, borrando las inscripciones en latín, a su vez reemplaza a la paloma símbolo del Espíritu Santo, con una luna y un sol de reminiscencias indígenas.

El proceso final de la pieza discurre cuando la performer Virgen María invita a salir del Cerro (por la misma tapa que ella) a otra performer afroboliviana que procede a decapitar con una sierrita a la figura del rey Felipe V; con la cabeza cortada se abanica mientras está sentada en un cajón. A su espalda la performer Virgen María continúa inscribiendo, danzando, sobre el cuadro que deviene profano mientras vuelve a ocupar su espacio original, desde donde arroja las columnas de Hércules, sobre las que se dejaba leer en latín «yo sostengo sus columnas», palabras que estarían enunciadas por los incas gobernadores en alusión al destino de la plata extraída por los indios mineros.

En suma, al atacar ese pasado, lo que se busca es responder a los dispositivos coloniales y republicanos de control hegemónico. Deliberadamente la Virgen desciende del lugar asignado por las figuras de poder, representadas en el cuadro como el poder monárquico y clerical, incluso incaico.

Lo que puede verse en la performance de Galindo es cómo esta Virgen María contemporánea elige evacuar la inmanencia, accediendo a otros espacios simbólicos, solo después de que pudo salir del lugar de su sacrificio humano, donde se había conservado abnegada, adorada, petrificada, transformada en capital transferible.

## CONCLUSIONES

Esta performance me parece ilustrativa de un cruce posible entre feminismo y descolonización. Vale recordar que *Mujeres Creando* se definen como un grupo de «Indias, Putas y Lesbianas», en el intento de construir una identidad compleja de sujetos políticos heterogéneos, «conectados unos con otros por sueños y rebeldías comunes» (Galindo *Descolonización* 27). Esto podría leerse desde una perspectiva latinoamericana de interseccionalidad de las luchas por la emancipación, teniendo el género como foco, pero necesariamente unida a las problemáticas de clase y etnia. Ya que como ha expresado Galindo, el «género aislado separado del conjunto de categorías sociales de comprensión de la sociedad no tiene ningún interés ni sentido» (Galindo *No pudieron con* 37), si no es puesto en tensión con otros ejes de dominación y representación posibles. Es por ello que la *Virgen del Cerro* puede verse como un ejemplo de deconstrucción de las identidades, que permite una recapitulación y transformación crítica del imaginario social y las formas de representación.

El feminismo de *Mujeres Creando* posibilita la construcción de una mirada nueva sobre la y el sujeto colonizado, en sentido lato. De acuerdo con Silvia Rivera Cusicanqui, «si bien la modernidad histórica fue esclavitud para los pueblos indígenas de América fue a la vez una arena de resistencias y conflictos, un escenario para el desarrollo de estrategias envolventes, contrahegemónicas, y de nuevos lenguajes» (53), en el que el cruce de saberes creó un sujeto complejo, abigarrado.

El movimiento social feminista de *Mujeres Creando*, por tanto, como afirma Elizabeth Monasterios, contiene en su matriz epistemológica la potencialidad de

[C]uestionamiento y desmoronamiento del poder hegemónico en su más compleja manifestación: allí donde se cruzan la dominación patriarcal, la colonial, la de clase, la de etnia y la sexual. Además de no abordar por separado estas variables, el feminismo de *Mujeres Creando* reconstruía el engranaje del todo y lo interpelaba creativamente en la praxis del activismo, no en la teoría (Monasterios 20).

Las prácticas de *Mujeres Creando* evidencian cómo en general la categoría de género sexual queda relegada «al ejercicio de una crítica profesional relevante para la academia y para los académicos, pero sin incidencia política, y por tanto sin

capacidad de transformación de las estructuras de desigualdad que afectan a las mujeres» (Monasterios 22).

Para finalizar, creo que vale la pena pensar esos problemas desde el marco social del Uruguay. En un país como el nuestro, en el que los conflictos étnicos han sido mayoritariamente negados o invisibilizados, en un proceso de «blanqueamiento» histórico del imaginario nacional, ¿de qué manera podemos pensar estos cruces (acción política / arte; género / clase / etnia; espacio público / museos; representación simbólica / imaginarios sociales)?

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Bs. As.: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Beverly, John. «Prefacio» en Monasterios, Elizabeth (ed.) *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. La Paz: Plural, 2006. 11-16
- Eichmann, Andrés. «La Virgen-Cerro de Potosí. ¿Arte mestizo o expresión emblemática?» en *Revista de Historia Americana y Argentina* 42-43 (2007-2008): 37-60.
- Galindo, María. «La revolución feminista se llama Despatriarcalización» en *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Barcelona: ACSUR, 2015. 27:50
- Galindo, María. «Indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas. ¡Un libro sobre Mujeres Creando!» en Monasterios, Elizabeth (ed.) *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. La Paz: Plural, 2006. 27-60
- Galindo, María. *Virgen del Cerro*. Potosí: Mujeres Creando, 2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=hE68oObcxmU>>
- Gentile, Margarita. «Pachamama y la coronación de la Virgen - Cerro. Iconología, siglos XVI a XX» en *Advocaciones Marianas de Gloria* (Simposium XXa edición). Madrid: San Lorenzo del Escorial, 2012. 1141-1164.
- Mujeres Creando. *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.
- Monasterios, Elizabeth. «Introducción» en Monasterios, Elizabeth (ed.) *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. La Paz: Plural, 2006. 17-26
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Taylor, Diana. «Performance e historia.» *Apuntes de teatro* 131 (2009): 105-123. Digital.<<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4640/000539909.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

## LA ANDROGINIA COMO DEVENIR DECOLONIAL: OLOKUN ENCARNADO EN *LA MUCAMA DE OMICUNLÉ*, DE RITA INDIANA

IVANA MARTINA PEDREROS RODRÍGUEZ<sup>1</sup>

Rita Indiana (1977), autora nacida en República Dominicana, ha transitado por múltiples disciplinas artísticas y ambientes culturales en un proyecto artístico de choque y reinención, de constante apertura de las nociones de Caribe y de sus sustratos cultural e idiosincrático tradicional, lo que la posiciona en un lugar muy difícil de catalogar dentro de la escena artística local. Transitando desde cuentos e historietas, como *Rumiantes* (1998) y *Ciencia Succión* (2002), poemarios liberados en internet, y las novelas *La estrategia de Chochueca* (2003), *Papi* (2005), *Nombres y Animales* (2013) y *La mucama de Omicunlé* (2015) y su disco *Juidero* (2011) de su grupo musical Rita Indiana y Los Misterios, que cruzan el merengue con referentes rock, electrónica y pop.

La crítica literaria ha reconocido en ella una excepcionalidad pero también una sintonía con otras representaciones de la región caribeña de América —con la obra de Junot Díaz y Rey Emmanuel Andújar, entre otros—. La historia reciente, las tecnologías actuales, la insularidad cultural y los roles de género masificados por el reggeaton, son algunos de los elementos que han posicionado esta región como de interés para el mercado internacional. En este contexto, los cuerpos, las dicotomías cartesianas de la modernidad, los roles de género y la sexualidad heteropatriarcal, la violencia narco y la violencia simbólica, posicionan a Indiana como una autora de culto dentro de la contracultura.

*La mucama de Omicunlé*, novela de artista dominicana Rita Indiana, publicada el 2015 por la editorial española Periférica, instala el imaginario de Caribe post apocalíptico en un futuro cercano a la actualidad, el año 2027.

Luego de una prueba de armas de destrucción masiva bajo el Mar Caribe, no hay vida subacuática posible. El presidente de República Dominicana es un rapero entregado al culto Orisha, sobre el cual deposita parte de sus decisiones como mandatario del país, el cual está sumido en la oscuridad tras la crisis medioambiental en la que se encuentra.

En este contexto, cobra un rol fundamental la aparición Esther, una santera que promete una solución para superar la crisis ecológica en la cual se encuentra sumida

<sup>1</sup> Licenciada en Letras Hispánicas, Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante de Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República.

gran parte de la población insular, rodeada de un mar putrefacto y que recibe oleadas de basura transoceánica.

El presente ensayo plantea un análisis del devenir andrógino del personaje de Alcide, prostituto transgénero, que adopta una corporalidad masculina luego de un proceso de reasignación de sexo. En este tránsito, la apertura a una conciencia divina le permite percibir múltiples realidades, todas convergentes a la historia de República Dominicana en este futuro ficcionado. Su conversión le otorga la identidad de Olokun, deidad Orisha de las profundidades del mar y que es asociado con la androginia y lo oculto. Desde esta nueva identidad, el cuerpo metamorfoseado permite acceder a una construcción temporal donde las realidades se superponen sobre el mismo cuerpo-territorio.

El rol de Olokun, despojado de la identidad particular de Alcide y capaz de visualizar múltiples existencias en diferentes temporalidades, permite que la noción de urgencia medioambiental pueda ser instalada desde un pasado representado a comienzos del 2000, donde un indígena tahíno encuentra el cuerpo andrógino bajo las aguas, rodeado de anémonas, reconociendo en él a la deidad.

De este hecho se desprende una sucesión de temporalidades que transitan desde una residencia para artistas experimentales en una exclusiva playa, hasta la cárcel donde Alcide pasa sus días mientras es capaz de desdoblarse en las otras temporalidades.

Si bien el análisis de estos recursos narrativos no será central para este ensayo, sí son fundamentales para comprender cómo esta noción de superposición de existencias permite la concepción de una identidad múltiple y no unívoca, lo que cuestiona los cimientos de la filosofía y epistemología modernas.

Para el análisis de lo anterior es fundamental ahondar en las líneas de pensamiento decolonial y las reivindicaciones de la existencia e identidades negras y creoles, que han surgido en el último siglo en el sector antillano. Este será de suma importancia para comprender que la decolonización del pensamiento supone una nueva configuración de las identidades que, en este caso, también atañen a las nociones de género.

Para llevar a cabo dicho análisis, los postulados de Césaire, Glissant y Fanon serán fundamentales para comprender los cruces entre colonialidad, capitalismo y psicoanálisis, entendidos como ejes fundantes de la problemática del ser-negro en un universo epistemológico de negación del otro en tanto sí, y la constante necesidad de definirse en términos relativos —base del pensamiento occidental moderno.

## NUEVAS EPISTEMOLOGÍAS DESDE EL PENSAMIENTO DECOLONIAL

Desde las vanguardias literarias, y con ello, ideológicas, surgidas en periodos entre guerras en Europa, la crisis de la modernidad se declara no solo en términos artísticos y sus nuevos modelos de producción, sino también desde qué lugar son concebidas

las subjetividades y cómo los modelos de pensamiento se han visto configurados por las relaciones establecidas con «lo otro».

Los -ismos de las vanguardias dan cuenta de esta búsqueda incesante por romper con paradigmas estilísticos y estéticos, al mismo tiempo que anuncian un devenir histórico en crisis. Ejemplo de ello es el surrealismo, como corriente que impulsara la búsqueda de expresiones desde el subconsciente, y que precisa retornar a elementos pre modernos para dar con mecanismos expresivos que superen la concepción de lo real, con el fin de socavar las nociones de realidad racional establecidas desde el paradigma en crisis.

Desde ese contexto surgen las reflexiones desde ultramar de los martiniqueses Aimé Césaire, Edouard Glissant y Frantz Fanon. La situación de proceder de una isla perteneciente a la colonia francesa, con la herida proveniente del origen esclavista, el sentimiento de ser transplantados para suplir la población indígena ya exterminada, marcan la identidad fracturada de ser franceses de segunda categoría.

Francia —hasta el día de hoy en relación colonial con sus territorios ultramarinos—, hegemonía intelectual y portadora de la noción de racionalismo cartesiano, fundante del pensamiento occidental moderno al ubicar la razón como principal instrumento para comprender el mundo desde la duda metódica, indica al sujeto pensante como centro de la percepción del mundo. Si bien, a lo largo de la historia de la filosofía occidental, este paradigma se ha replanteado innumerablemente, es desde el surrealismo que los intelectuales logran concebir una noción diferente en la relación razón-reconocimiento que permita dar vuelta el orden perverso del sujeto como centro y posicionarlo desde la literatura y sus mecanismos expresivos.

Como plantea Nelson Maldonado-Torres (2005) en «Aimé Césaire y la crisis del hombre europeo», texto que revisa el *Discurso sobre el Colonialismo*, «Césaire busca introducir un nuevo tipo de razón crítica que descansa en la «claridad» que el sujeto colonizado tiene de la perversidad del proyecto civilizatorio europeo» (9), pues es desde este contexto de decadentismo europeo —llevado a su extremo con el fascismo—, que el giro decolonial toma sentido. Evidencia que ese paradigma es insostenible, que se aferra a una tradición de conocimiento establecido en la idea de la Modernidad como el *súmmum* del progreso y de la superioridad racional-blanca.

Descolonizar rompe con ese el vínculo establecido, casi indisoluble entre raza-raíz: el giro decolonial implica, entonces, no solo denunciar el fracaso del pensamiento europeo, sino también

refiere aquí no solo a la crítica a las relaciones neocoloniales que continuaron y renovaron de distintas formas la dependencia y las relaciones verticales de poder entre países del sur, sino más bien a la búsqueda de la transformación del patrón de poder moderno/colonial que continúa definiendo las identidades modernas y las relaciones intersubjetivas de poder y de conocimiento que derivan de las mismas (Maldonado-Torres, 2005: 2).

Este desmontaje supone subvertir los órdenes de relación, tanto raciales, como geopolíticas y de género.

Desde esta base, visibilizada por Césaire a mediados del siglo XX, surgen nuevas interpretaciones posibles y que ya no solo buscan visibilizar el vínculo perverso del colono y el colonizado, sino que también evidencian el sustrato psicológico y económico detrás de ese vínculo. Solo en la conciencia de la perversidad del racionalismo cartesiano es posible el surgimiento de una nueva epistemología que dé cuenta de los modos de existencia e identidades que han padecido las imposiciones epistémicas coloniales.

Frantz Fanon, discípulo de Césaire, indaga en ello en *Piel negra, máscaras blancas* (1973) a través del psicoanálisis y de la neurosis del negro, en tanto sujeto escindido de su identidad, la cual es desplazada automáticamente desde el sustrato racial al plano del inferior, del que no puede ser blanco aun cuando se le imponga lingüísticamente, socialmente esa identidad colonizada.

El efecto de ello es que «una vez establecido para siempre que la ontología deja de lado la existencia, está claro que aquella no nos permite comprender el ser del negro. Porque el negro ya no plantea el problema de ser negro, sino el de serlo para el blanco» (Fanon, 1973: 91). Esto, a ojos del psicoanalista, genera una neurosis que deviene en constante inferiorización que se replica infinitamente en la relación con los otros. Si el negro antillano se concibe europeo al ser educado bajo esa bandera, al llegar a Europa se va encontrar con ser objeto de fobias, ser un ciudadano de segunda clase, su asimilación cultural que lo ha privado de reconocerse en el África en vez del margen de lo conocido. Así lo plantea Fanon: «ocurre que en las Antillas no se piensa en negro; se piensa en blanco. El negro vive en África. Subjetiva e intelectualmente el antillano se comporta como un blanco. Ahora bien, es un negro» (Fanon, 1973:122).

El ejercicio de la reivindicación de la negritud, nos plantea Fanon «no desea de ninguna manera dominar el mundo: quiere la abolición de los privilegios étnicos, vengan de donde vengan; afirma su solidaridad con los oprimidos de todo color» (Fanon, 1973: 110), lo que implica una solidaridad racial que trasciende la condición de negro y empatizar con la situación del oprimido, del colonizado, del que se le ha negado su existencia en sus propios parámetros y se le ha enmarcado en las casillas del racionalismo occidental y su división de mundo y conocimiento.

A partir de lo anterior, se vuelve inevitable el vínculo entre la raza y clase:

Aquella es concreta y particular, esta universal y abstracta; la primera remita a lo que Jaspers llama comprensión y la otra a una intelección, la primera es producto de un sincretismo psico-biológico y la otra una construcción metódica a partir de la experiencia. De hecho la negritud es como el tiempo débil de una progresión dialéctica (Fanon, 1973: 110).

De este modo, la relación dialéctica entre la raza y clase supone la consideración sintética de la negritud como un medio para la destrucción del racismo, donde la

afirmación teórica de la supremacía del blanco es la tesis, que se opone a la negritud en tanto antirracismo.

El vínculo material del colonizado y el colonizador es perverso, de ahí que la raza y la condición de clase sean indisolubles. Un principio fundamental entre las relaciones personales está en la capacidad de reciprocidad, pues en ella radica el valor que cada quien otorga al vínculo. Cuando esa posibilidad se pierde porque se le arrebatara las pertenencias y los vínculos materiales-territoriales a un individuo, la relación se vuelve violenta, se vulnera su capacidad de dar. El colono despoja y en ello arrebatara la humanidad que podría establecerse en el vínculo, en la capacidad de aprehender al otro para concebirlo como tal.

Esa relación raza-clase debe disolverse para que sea posible un giro decolonial. A esta articulación, además, habría que sumarle el factor género, el cual vulnera aún más la condición de subordinación, invisibilidad e inferioridad. Además, es fundamental revisar la conciencia criolla, instalada desde las fundaciones de las naciones modernas y que reflejan discursivamente una noción criollista de la identidad, establecida, como plantea Walter Mignolo, «en su relación con Europa se forjó como conciencia geo-política más que como conciencia racial. Y la conciencia criolla, como conciencia racial, se forjó internamente en la diferencia con la población afro-americana y amerindia» (Mignolo, 2003: 68), y de esta conciencia surge el colonialismo interno, que es aquel que replica dicho modelo de pensamiento y anula la posibilidad de autodeterminación lingüística, religiosa, de género, entre otros.

Es el colonialismo interno aquel que ha permitido que persista el principio de doble conciencia, el cual, es definido como «la característica del imaginario del mundo moderno-colonial desde las márgenes de los imperios [...] La doble conciencia, en suma, es una consecuencia de la colonialidad del poder y la manifestación de subjetividades forjadas en la diferencia colonial» (Mignolo, 2003: 64). De esto se deriva la necesidad de establecer un margen, al tiempo que un exterior del interior. Eso supone que aquello que es diferente se mantenga fuera, y que incluso en los límites internos existan marcos para comprender lo subjetivo. Es el caso de lo ibérico comprendido como un margen dentro de lo europeo, así como lo latinoamericano puede concebirse como un occidental blanqueado identitariamente pero, en términos raciales y culturales, no reconocido en su mismidad. Eso trae consecuencias que, hasta el día de hoy, las naciones colonizadas no han podido resignificar, ya que supone revisar no solo aquellos procesos de homogenización, sino también los modos de relación establecidas entre individuos y hacia el entorno.

Respecto a lo anterior, es contingente plantear el concepto de «relación» de Édouard Glissant, quien propone un retorno a la forma primordial de relación, la cual es un constante devenir en el «siendo» —frente a las limitaciones conceptuales del «ser» impuestas por la filosofía moderna—, en vez de la rigidez de la identidad

única y anclada a una raíz/territorio-nación/filiación. El martiniqués concibe como Poética de la Relación

a esa posibilidad de lo imaginario que nos mueve a concebir la globalidad inasible de un Caos-mundo como ese, al tiempo que nos permite hacer que despunte algún detalle [...] Lo imaginario no es ni el sueño ni el vaciado de la ilusión [...] Todo está en todo, sin que aquello quiera decir que tenga que forzosamente mezclarse (Glissant, 2006: 25-26).

Esta noción de la identidad como un devenir rizomático es comparada con la formación de una ola, que tiene en sí una proporción fractal que es infinita y que siempre está en potencia.

En ese sentido, la metáfora de la relación como un fractal construido desde una fractura, desde la herida colonial, es una trama que justifica la configuración del créole como un mestizaje tanto a nivel lingüístico como identitario, un arma contra la asimilación. Hay un cambio constante, multilingüístico, que transita desde la traducción y que deja siempre una huella tras de sí, pues «lo que perdura en el cambio y en el concambio o en el intercambio es quizá, en primer lugar, la propensión a cambiar o la audacia para hacerlo» (Glissant, 2006: 29), es decir, el ser deviene en el cambio y en ello hay una liberación de la noción totalizante del individuo como un ser proyectivo y progresivo en el tiempo.

La mirada poética del autor permite adentrarnos en una concepción de la identidad que está en el devenir y no en la existencia pensante unidireccional, en la doble conciencia de la modernidad y su disección, como la instalada desde el colonialismo y extendida por la era del imperialismo capitalista. El giro decolonial, entonces, requiere de una noción múltiple y móvil de la identidad como modo de subsanar el maniqueísmo cartesiano donde lo negativo, lo oculto, lo abyecto: el genio maligno personificado en lo negro, se asuma como un caos-mundo en potencia.

En ese sentido, la comprensión del Todo-mundo implica una nueva relación, no impositiva en términos epistemológicos. Glissant lo plantea como una relación donde

no necesito «entender» a nadie, ya sea individuo, comunidad, pueblo, ni «hacerlo mío» a costa de asfixiarlo, de que se pierda, así, dentro de una totalidad quebrantadora que tendría yo que gestionar para asumir el convivir con ellos, el construir con ellos, el arriesgarme con ellos (Glissant, 2006: 31).

Finalmente, el planteamiento del pensamiento archipiélico lleva a la idea, desarrollada posteriormente por Kamau Brathwaite, de que hay unas cadenas invisibles que atan al Caribe bajo las aguas. Son las cadenas esa fractura, ese crecimiento fractal, ese cordón umbilical a un África mítica e inalcanzable. Sin embargo, a pesar de la insularidad, del aislamiento que ello podría suponer, hay una libertad anhelada que radica en saberse unido bajo las aguas y por ellas al mundo.

## LA ANDROGINIA COMO DEVENIR IDENTITARIO Y COSMOLÓGICO

La androginia, entendida como las cualidades de un cuerpo con rasgos sexuales tanto femeninos como masculinos<sup>2</sup> o, también, como un cuerpo con rasgos sexuales no concordantes con el genotipo sexual correspondiente,<sup>3</sup> aparece en la trama de la novela desde el primer capítulo, llamado «Olokun», refiriendo a la deidad Orisha descrita como una deidad andrógina.

El personaje de Alcide, una joven que se prostituye, ocultando sus formas femeninas, con la intención de poder juntar dinero y pagar un curso de cocina, tiene intención de acceder en algún momento a una poderosa droga que reasigna el sexo con una inyección. Es el año 2027 y, gracias a las tecnologías digitales y al libre mercado, Alcide tiene la posibilidad de acceder a tecnologías de reasignación de sexo de bajo costo mediante la red virtual *PriceSpy*, que le permite comprar la droga llamada *Rainbow Brigh*, que modifica rápidamente su cuerpo luego de ser inyectado.

Alcide, es llevada por un cliente a trabajar como mucama de una santera, Esther, la cual aconseja al presidente de República Dominicana. La destrucción de las costas dominicanas producto de un ensayo nuclear submarino, realizado el año 2024, tiene sumido al Caribe en la podredumbre de sus aguas, por lo que las autoridades buscan desesperadamente dar con la forma de sanear el desastre ecológico.

Esther, en su rol de Omicunlé, interpreta el deseo de Alcide como una señal de que es la elegida para transformarse en el salvador de las aguas del Caribe, en Olokun. Esta deidad, para el panteón orisha afroantillano, corresponde al

dueño del océano. Es andrógino y, en ocasiones, se le representa mitad hombre y mitad pez, aunque esto es indefinido. Siempre baja enmascarado. Es una deidad poderosa, terrible y sumamente misteriosa. Encarna al mar en su aspecto aterrador y extraño al hombre (Bolívar Arostegui, 1994: 191).

Esta deidad, en palabras de la santera, es «el dueño de lo desconocido» (Indiana, 2015: 28).

El personaje de Esther, relata su iniciación desde un lenguaje que se abre a la lengua africana como única manera de expresar el tránsito personal de ser una profesional que deviene, por el llamado de otra santera, a convertirse en «Omicunlé, el manto que cubre el mar, porque también me profetizaron que mis ahijados y yo protegeríamos la casa de Yemayá. Ay, Omidina, babami, qué bueno que te moriste y no llegaste a ver esto» (Indiana, 2015: 23), relata Esther, refiriendo a la profecía que le señalara su destino como santera y guardiana de las aguas, completamente muertas.

2 En este caso, según la RAE, la androginia sería entendida como un sinónimo del hermafroditismo.

3 En términos de lo que la medicina alópata ha tipificado en las últimas dos décadas, como intersexualidad.

En esta presentación, Esther, ahora Omicunlé, interpreta el devenir de Alcide desde la ritualización. La santera, en rol de mediadora de Yemayá, lee con caracoles el porvenir de la joven:

En cuanto salió el sol, Esther la llevó a un rincón de la sala y se sentó en el piso sobre una estera [...] De una bolsa de algodón sacó un puñado de caracoles. Con ellos en la mano, comenzó a frotar la estera en movimientos circulares. Primero pidió frescura: «Omi tuto, ona tuto, tuto ilé, tuto owo, tuto laroye, tuto arikú babawa». Luego alabó a las deidades que rigen a todas las otras: «Moyugba Olofin, moyugba Olodumare, Moyugba Olorun...». Rindió homenaje a los muertos de la religión: «Ibaé bayen tonú Oluwo, babaloshá, iyaloshá, iworó». Colabba toèsa ciencia, cola-bba to' esos muertos [...] Y rindió tributo a quienes la habían iniciado [...]. Pidió a Elegguá, Oggún, Ochosi, Ibeyi, Changó, Yemayá, Orisha Oko, Olokun, Inle, Oshún, Inle, Oshún, Obba y Babalu Ayé, Oyá y Obbatalá su bendición y su autorización para realizar una consulta (Indiana, 2015: 23-24).

En esta ritualidad, presentada en todo el panteón afroantillano referido en yoruba, Omicunlé consulta por el plan de Yemayá para Alcide: debe devenir en Olokun concretando su transformación corporal en hombre, aun cuando para lograrlo deba traicionar a Esther y con ello correr el riesgo de caer en la cárcel. Alcide, sin comprender el grado de conocimiento que la santera tiene sobre sus decisiones, junto con Eric —médico cubano— roban la anémona que la santera cuida con esmero, para poder venderla y con ello comprar la potente droga que convertirá su cuerpo por completo al sexo masculino. Es el médico cubano quien, «En la profecía que se hace al iniciado, se le reveló que él encontraría al hijo legítimo de Olokun, el de las siete perfecciones, el Señor de las profundidades» (68).

De la realización de este plan la santera resulta muerta y la joven, en medio de una precaria vivienda de una villa de la periferia de la ciudad, es inyectada con la droga que modificará por completo su percepción sobre sí misma y el mundo:

Amanecía cuando el cuerpo, enfrentado a la destrucción total del aparato reproductor femenino, convulsionaba otra vez. Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los labios se sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría sus testículos, mientras el clítoris crecía, haciendo sangrar la piel estirada, que Eric quitaba del medio como había hecho con la de los pechos, higienizando las áreas como le habían indicado los fabricantes del fármaco. A las doce del mediodía Alcide Figueroa ya era un hombre completo (Indiana, 2015: 66).

En el relato anterior se puede ver cómo el cuerpo es presentado como masculino en términos fisiológicos, y cómo la huella de la existencia femenina es expulsada del cuerpo, a la manera de una resignificación del ritual de la ablación o circuncisión femenina, donde el cuerpo se vuelve perfectible en tanto se borra el carácter placentero de la sexualidad femenina, se instala un retorno al andrógino primordial. A su

vez, este cuerpo se vuelve multitudinario: el paso al cuerpo transexuado es a su vez la entrada a experiencias espacio temporales divergentes.

El cuerpo transexuado es nuevo, ha sufrido de un cambio total que implica —sin que Alcide lo sepa— un cambio corporal con una dimensión espiritual no explorada. Al momento de acceder al cuerpo masculino, un universo perceptivo se amplía y comienza a visualizarse a sí mismo, entre un arrecife de corales, flotando, como amasado por el mar.

La nueva identidad corporal ha abierto la posibilidad de coexistir en dos temporalidades: su cuerpo que se recupera en un hospital para ser procesado por el homicidio de Esther y que, al cerrar los ojos, los abre a fines de los 90s en una playa paradisiaca. El desdoblamiento que anuncia una nueva manera de concebir la existencia, ya no en términos lineales, sino expansivos, coexistente, capaz de romper las limitaciones del tiempo-espacio y de la progresión lineal de la vida.

En ese sentido, el concepto de multitud queer de Beatriz Preciado, permite la comprensión del cuerpo divergente y maleable, que deviene y que rehúye la definición mediante un

proceso de «desterritorialización» del cuerpo [que] supone una resistencia a los procesos de llegar a ser «normal». El hecho de que haya tecnologías precisas de producción de cuerpos «normales» o de normalización de los géneros no conlleva un determinismo ni una imposibilidad de acción política (2003: 4).

En ese sentido, una lectura queer posible nos señala ante todo el cuerpo en disputa. Un cuerpo tecnologizado, redefinido desde las posibilidades y reapropiaciones de los discursos de la medicina al mismo tiempo que se articula desde el imaginario religioso. Olokun es situado desde un rol político religioso que lo dota de un carácter sagrado, heroico. Es, irónicamente, el cuerpo transexuado el que trasgrede la temporalidad y puede jugar con la coexistencia en más de un cuerpo.

Respecto a esta disrupción de las identidades lineales, la abyección se manifiesta también en los cuerpos. Al respecto, María Teresa Vera Rojas comenta, respecto a las sexualidades transgresoras de Rita Indiana en su proyecto musical y literario que «este mismo devenir el que caracteriza la construcción de sujetos cuyos cuerpos e identidades problematizan los discursos del sexo y de la vigilancia con la que el poder intenta controlar sus movimientos y normalizar sus identidades» (Vera Rojas, 2011:191). Pareciera ser una constante en su obra la ruptura de las dicotomías ontológicas habituales, por lo que el tránsito de sexos, temporalidades, cuerpos e identidades sitúa el «siendo» que deviene en monstruosidad, perversión y desidentificaciones.<sup>4</sup>

4 En términos de Beatriz Preciado, la desidentificación opera como una estrategia política de la multitud queer, donde se cuestiona performáticamente las categorías asignadas incluso dentro de los márgenes de la diferencia, como «los maricas que no son hombres ni mujeres» (Preciado, 2003: 5).

Este tránsito entre temporalidades es lo que permite que Alcide sea, finalmente, vehículo para el surgimiento de Olokun desde las aguas, quien puede visualizar en el pasado aquello que permita modificar el futuro del desastre subacuático. Así, la reasignación de sexo es interpretada en términos religiosos y místicos al asociarse su devenir trans a la deidad orisha del mar. El devenir en deidad le permite subvertir el orden material de consecución de los hechos, generando un efecto no solo a nivel de planos temporales en la ficción creada, sino que en términos paradigmáticos se subvierte la linealidad temporal y material. El cronotopos deviene en superposición espacio-temporal, ya que la androginia posibilita coexistir en más de un cuerpo, más de una mente, más de un tiempo, es decir: la androginia instala lo múltiple en lo uno y le permite a Alcide acceder a un estado sobrehumano.

Este punto es posible de comprender desde la noción de Todo-Mundo planteada por Glissant, donde

la noción de la huella permite ir más allá de los estrechamientos del sistema. Y refuta así cualquier colmo de posesión. Resquebraja la dimensión absoluta del tiempo. Se asoma a esos tiempos difractados que las humanidades de hoy en día multiplican entre sí por conflictos y todo lo por poder (Glissant, 2006: 23).

De este modo, la identidad de Alcide-Olokun, corresponde a una existencia como trama. El cuerpo es la huella que vehicula la existencia múltiple en un tiempo difractado.

La androginia ha sido asignada, en múltiples culturas, al humano primigenio, a la versión perfecta de lo humano. Es en sí aquella corporalidad que aúna dos sexualidades concebidas como complementarias pero que, dadas las condicionantes culturales actuales, se nos presentan como binarias. La deidad andrógina, indica Mircea Eliade en *Mefistófeles y el Andrógino* (1962), es perfecta porque

no puede concebirse como una suma de cualidades y virtudes, sino como una libertad absoluta, más allá del bien y del mal [...] estos mitos, ritos y teorías implican la concidentia oppositorum,<sup>5</sup> que enseña a los hombres que el mejor camino para aprehender a Dios, o la realidad última, es el de renunciar [...] a pensar e imaginar a la divinidad en términos de experiencia inmediata (Eliade, 1962: 103).

El andrógino es el caos primordial, es la deidad pre cosmogónico, responde a la perfección porque no ha sido desgarrada en su condición humana.

De este modo, la androginia de la deidad Olokun, en este relato, es la restauración del caos-mundo de Glissant, en tanto retorna a la identidad de la relación, al derecho a la opacidad de dicha identidad submarina, subyacente en la oscuridad de

5 Concidentia oppositorum es entendida como la noción del ser humano como desgarrado en su condición humana binaria, donde la complementariedad está dada por los opuestos masculino/femenino.

los mares. Olokun encarnado accede a toda la sexualidad posible: desde la vivencia entre los corales es recogido por un indígena tahíno que lo reconoce como deidad, lo baña en leche de coco, le ofrece a su hija, lo prepara para ser un nuevo humano y cumplir con su misión.

Sin embargo, esta noción de sexualidad en devenir es solo posible de comprender en el marco de la ficción, donde la androginia es la forma perfecta del ser humano en tanto lo transforma en deidad. Para la vivencia cotidiana, la transexualidad sigue apareciendo en los marcos del binomio femenino-masculino y la identidad entre sexo y género que el paradigma occidental moderno ha impuesto.

En ese sentido, tal como lo hicieron los martiniqueses ya mencionados, la obra de Rita Indiana nos presenta una ruptura con los modos tradicionales de reconocimiento del otro: está en el deseo de ser reconocido la conciencia de existencia, sin embargo, para ser reconocido debe manifestarse la existencia en ciertos márgenes, donde la raza y el género cumplen un rol fundamental. Ser reconocido como mujer, por ejemplo, supone un comportamiento dado y expresiones de deseo visibles para los otros. En ese sentido, explica Judith Butler en *Desdacer el género* (2006), «la sexualidad nos traslada fuera de nosotros mismos; estamos motivados por algo que se halla en otra parte y cuyo sentido y propósito no podemos capturar plenamente» (Butler, 2006: 33). De este modo, aquellas expresiones de la identidad que no pertenezcan a los límites de lo que tiene sentido para una sociedad, se transforman en «anomalías», en diagnósticos o patologías, como es el caso de la disforia de género.

La autonomía sobre el propio cuerpo pierde valor y es la medicina alópata aquella que tiene autoridad y puede emitir verdades sobre el propio cuerpo. Es por ello que la sexualidad y el género parecieran estar determinados externamente, pues es el cuerpo que tiene una dimensión pública ineludible y paradójica. De este modo, decolonizar el género también pasaría por reconocer que la distinción sexo/género es lingüística, ya que delimita lo biológico de lo cultural cuando es la misma cultura aquella que asigna las categorías de lo biológico como algo distintivo en el reconocimiento del otro, lo que coincide con el reclamo instalado por Fanon: «Estoy sobre-determinado desde el exterior. No soy el esclavo de la «idea» que los otros tienen sobre mí, sino de mi parecer» (Fanon, 1973: 95).

En ese sentido, volviendo al análisis de *La mucama de Omicunlé*, la ritualización del cuerpo femenino de Alcide, desde un procedimiento chamánico orisha—en tanto interviene la fórmula de rezo yoruba de Omicunlé que la prepara espiritualmente para la conversión en deidad—, resignifica el procedimiento meramente médico, a través de la droga *rainbow bright*. En ese sentido, es el sustrato afroantillano, independiente de los rasgos raciales de Alcide, aquello que posibilita una sublimación de la experiencia de reasignación de sexo: la disglosia es ritual, es una fórmula que crea la realidad, cual griot, ampliando el espectro de consumación de la existencia.

Olokun es un dios, por tanto está en una dimensión espacio-temporal no lineal, no enraizada en la identidad sino abierta a la multiplicidad. Su existencia bajo las aguas lo conecta con aquellas cadenas que unen las Antillas con África pero también con el Todo-Mundo. Es una apertura a la Relación y al estar «siendo»: las únicas vías posibles, en esta ficción, para ampliar la visión sobre un territorio insular devastado por la explotación capitalista y mercantil.

Alcide transita de prostituto a dios, de un cuerpo disfórico a un cuerpo andrógino. He ahí el mayor gesto de decolonización propuesto por la autora: el género deviene en la resignificación. El cuerpo en cuestión es contrastado epistemológicamente: por un lado Alcide es transexual, por otro es una deidad. Resignifica su existencia despojada de contención a la posibilidad de recuperar las aguas desde la oscuridad, desde la imprecisión, desde un cuerpo no catalogable en binomios, que no precisa de ser reconocido para existir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bolívar Arostegui, N. (1994) *Los orishas en Cuba*. La Habana: PM Ediciones.
- Butler, J. (2006) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1962). *Mefistófeles y el andrógino*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas.
- Glissant, E. (2006). *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: El Cobre ediciones.
- Indiana, R. (2015). *La mucama de Omicunlé*. Madrid: Periférica.
- Maingot, A. (2002). Transnacionalización de identificaciones raciales y religiosas en el Caribe. En *Revista Nueva Sociedad* 177, Enero - Febrero 2002
- Maldonado Torres, N. (2005) Aimé Césaire y la crisis del hombre europeo. En A. Césaire, *Discurso sobre el Colonialismo*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2003). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (Pp. 55-70.). Buenos Aires: Clacso.
- Preciado, B. (2003). «Multitudes queer. Notas para una política de los ‘anormales’». *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique* 12.
- Vera Rojas, M. (2011). «¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: hacia una lectura queer de Rita Indiana Hernández». *Revista Prosopopeya*, 2011-2012, nº7, pp 185-205.

## LOS DISCURSOS DE LA RESISTENCIA: EL RECHAZO A LAS ACCIONES AFIRMATIVAS EN EL CAMPO DE LA CULTURA

---

MARIANA PERCOVICH<sup>1</sup>

Como parte de una serie de medidas de políticas afirmativas en el gobierno departamental de Montevideo en materia de cultura igualdad e inclusión, en el año 2016 se incorpora en el Premio de Literatura Juan Carlos Onetti de la Intendencia una cláusula que contemplaba la posibilidad de que los jurados otorgaran una Mención Honoraria (sin premio en efectivo) a aquellas obras literarias que pudieran destacarse por aportar contenidos culturales sin estereotipos de género o que aportaran a la construcción de una sociedad más igualitaria. Al publicarse las bases del premio Onetti, se generó una reacción «virulenta y virilenta» (al decir de Griselda Pollock) de rechazo por parte de escritores, críticos literarios y periodistas en medios de prensa y redes sociales. Los argumentos de resistencia se centraban en señalar que el arte y la cultura deben basar sus reconocimientos materiales y simbólicos en el mérito y ese mérito sería independiente del género, vinculado a una competencia y productividad asexuada. Según los críticos a la cláusula del Premio Onetti no debe premiarse en el concurso oficial de ninguna manera contenidos o temáticas direccionados desde las bases. A lo que se agregaba el argumento de un supuesto ataque a la libertad de expresión. El /la creador/a son libres, por lo que no se aceptan «condicionamientos» de ninguna especie en un premio literario oficial o en concurso de ningún tipo. Para la implementación de políticas públicas en materia de cultura, con perspectiva de género, resulta significativo, el análisis del discurso de las resistencias a una medida de acción afirmativa de rango bajo, pero implementada en el corazón de un espacio de validación de las prácticas artísticas. La comprensión de dichas resistencias, permitirá a futuros diseños e implementaciones prever impactos y aportar diseños más eficientes de en materia de igualdad y de modificar las relaciones de poder que contiene la cultura.

Palabras clave: género, políticas afirmativas, Premio Onetti.

### ONETTI

Unas pocas líneas en las bases de un premio literario en el año 2016, son el punto de partida para mi actual investigación. Una cláusula de tres líneas, que habilitaba una

<sup>1</sup> Maestranda en FLACSO Uruguay. Maestría en Género y Políticas Públicas Uruguay/México 2016-presente. La presente ponencia recoge algunos de los aspectos que se abordarán en la Tesis de Maestría en curso: Las acciones afirmativas en el campo cultural. El caso de los Premios literarios Juan Carlos Onetti en Uruguay.

mención especial honoraria (sin dinero) en un concurso literario del área de Artes y Letras de la Intendencia de Montevideo (IM). Una cláusula en el premio Juan Carlos Onetti de la IM que distingue anualmente creaciones literarias en diversas categorías: novela, poesía, dramaturgia, con dinero y publicación,<sup>2</sup> fue el centro de intensas reacciones de oposición por parte de escritores, en blogs, redes sociales y revistas online. Oposición recogida por medios de prensa que luego publicaron columnas de opinión al respecto.

Las menciones honorarias —por fuera de la premiación oficial— proponía a los y las jurados del certamen literario departamental, la posibilidad de reconocer «a aquellas obras con abordajes destacables sobre igualdad y estereotipos de género» o por su «tratamiento de temas de inclusión y diversidad sexual».<sup>3</sup> No se trató de un premio nuevo o una nueva categoría temática, no se proponía condicionar los premios principales a los temas de las obras. Ni siquiera era parte de la única mención con premio en efectivo. Era la posibilidad de que los/las jurados/as distinguieran de manera honorífica a las obras que contribuyeran a los objetivos y lineamientos estratégicos del Tercer Plan de Igualdad de Género vigente en el gobierno departamental: «Impulsar cambios culturales que remuevan estereotipos y prejuicios de género» y específicamente «Fomentar la producción de bienes culturales no sexistas».

Sin embargo las reacciones de oposición a la posible mención honoraria hablaron de «premio Stalin», «barbarie políticamente correcta», «secuestro del pensamiento libre», «censura» y «lógica de cliente de putas». Incluso se llegó a escribir en la prensa: «Stalin, la academia estadounidense, los gordos brazos bancarios multilaterales y la cláusula del premio Onetti de la IM: un solo corazón».<sup>4</sup>

Frente a la intensidad de las reacciones, resulta importante analizar los argumentos de oposición por parte de actores vinculados a sectores artísticos y al periodismo cultural en el 2016, primer año de la implementación de la cláusula, por reflejar la lucha de sentido entre distintos actores frente a la introducción de la perspectiva de género en el ámbito de las políticas públicas culturales, como forma de entender las dificultades a la hora de transversalizar género en ciertos campos de la acción estatal.

Una de las preguntas a plantear, es si desde los sectores de mayor privilegios y educación se rechazan las medidas que apunten a la construcción de una sociedad más justa e igualitaria, —algo que parecía ser el rol de la «conciencia crítica» del

2 Existen dos premios oficiales de literatura en el Uruguay: el premio Onetti con premios que lleguen a los mil quinientos dólares y publicación para los/las premiados/as, y el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura con una cifra menor y sin publicación para los/las ganadores/as.

3 Bases 2016 del premio Juan Carlos Onetti. Fuente: Intendencia de Montevideo.

4 Título de una de las columnas de opinión sobre la cláusula en el semanario *Brecha*, escrita por Alma Bolón en junio del 2016. Disponible en <http://brecha.com.uy/desde-washington-amor/>.

intelectual latinoamericano de los años setenta, al decir de Angel Rama—, se puede lograr que en otros ámbitos pueda incorporarse dicha perspectiva.

La cláusula de 2016 no impidió que se mantuviera el promedio histórico de cantidad de autores y autoras que presentaron sus obras al certamen literario departamental, pero ninguno de los jurados concedió ninguna «mención especial». En las actas de cada categoría no quedó registro de comentarios sobre el tema en debate. Pero uno de los jurados realizó en forma verbal comentarios a los organizadores del concurso referidos a que en algunas obras las temáticas parecían aparecer «forzadas» y no ameritaban ser mencionadas.

En el año 2017 se vuelve a introducir la cláusula con algunas modificaciones en su redacción pero con el mismo sentido de premiar con menciones honorarias a aquellas obras que presentaran «abordajes destacables «para el impulso de cambios culturales que remuevan estereotipos de género» o contribuyan «al reconocimiento social y respeto de la diversidad».<sup>5</sup>

En su edición 2017, solamente un solitario posteo de redes sociales recordó la intensa polémica del año anterior, que si bien no se repitió, dejó sentada en algunas voces de sectores artísticos el argumento del supuesto ataque a la libertad de expresión para cualquier política estatal vinculada a la creación artística que pretenda destacar aportes en materia de igualdad de género.

Polémicas con argumentos similares también acompañaron las propuestas de sistemas de cuota para garantizar el acceso a mujeres artistas a premios, fondos públicos y programaciones de salas estatales de la capital que se vienen intentando implementar desde ámbitos oficiales, así como a concursos públicos de creación con temáticas específicas pero asociadas a temas como la igualdad de género o las orientaciones sexuales disidentes. Y continúan vigente las protestas en los sistemáticos rechazos de sectores artísticos a la hora de negociar fondos públicos con aportes de dinero estatal que plantean cláusulas «de género» semejantes. El debate no se ha cerrado en Uruguay y desde la investigación se pretende aportar fundamentos para la implementación de políticas afirmativas en materia de igualdad de acceso y de representación.

---

5 La versión del 2017 de la cláusula según las Bases 2017 del premio Onetti: F) MENCIONES ESPECIALES: La presente convocatoria se realiza en el marco de las políticas generales de la Intendencia de Montevideo y del Departamento de Cultura que implican una fuerte apuesta a la convivencia y construcción de ciudadanía, favoreciendo por lo tanto la más amplia libertad de creación artística para la promoción y difusión de la actividad literaria. En este contexto y de acuerdo a los compromisos establecidos en el Tercer Plan de Igualdad de Género (2014-2020), se establece que cada jurado podrá conferir hasta dos Menciones Especiales por categoría. Una, a aquellas obras que en el marco de la excelencia artística presenten abordajes destacables para el «impulso de cambios culturales que remuevan estereotipos de género», y otra, en los mismos términos, por su «contribución al reconocimiento social y respeto de la diversidad» (Fuente Web de la Intendencia de Montevideo).

Quien esto escribe, fue parte de la implementación de la política pública a analizar. Desde 2015 tengo la posibilidad de incidir en un cargo de jerarquía en la toma de decisiones en materia de política pública en sus diversos niveles.<sup>6</sup> Es decir que el presente análisis se realiza desde dentro de los procesos de diseño e implementación de las políticas en materia de cultura, desde la implementación de planes de igualdad y transversalidad de la perspectiva de género en todas las áreas del gobierno capitalino. Pero también desde mi condición de artista teatral, docente y dramaturga. He sido autora en concursos y he sido jurado en premios literarios y concursos de proyectos artísticos locales e internacionales.

La autora asume, por lo tanto, el efecto de las opiniones vertidas sobre las políticas implementadas, en las que muchas veces se encuentra implicada. También asume que en la lucha de sentido que instala una política pública entre diversos actores sociales, es parte de quienes creen en el rol de la cultura como clave a la hora de que las mujeres puedan elegir y acceder sin restricción a sus derechos de ciudadanía, lo que obliga a mantener una postura crítica y a revisar el androcentrismo presente en la sociedad uruguaya. Se trata de reconocer el derecho de las mujeres «a acceder a todo espacio y lugar, incluso a aquellos tradicionalmente masculinizados, aunque esto suponga aparentemente una de las paradojas de la libertad» (Cárdenas, 2015).

El argumento central de ataque a la libertad de expresión, de denuncia de supuesto condicionamiento temático, se repite incluso en acciones que implementan concursos artísticos de temáticas específicas en materia de inclusión o derechos vinculados a género y diversidad sexual. Se rechazan cláusulas en concursos de temática libre y se rechazan implementación de concursos específicos, se bloquea la posibilidad de producción cultural con fondos públicos que aborde temáticas disidentes o contra hegemónicas en relación al género. Sin embargo al realizarse por parte de organismo del Estado concursos de creación artística para promover la inclusión financiera<sup>7</sup> o las temáticas del medio ambiente, no se generaron reacciones de rechazo similares por parte de sectores intelectuales, ni se denunció como «censura» o implicación de «organismos internacionales» como sí ocurrió con la cláusula de género del

6 Desde julio del 2015 la autora es designada por el Intendente electo, como Directora General del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo.

7 Según la web del BROU: «El Banco República convoca al Primer Concurso de Guiones de Teatro para la Educación Financiera. El concurso propone a los autores y dramaturgos nacionales la creación de un guión inédito en cualquier género teatral (comedia, drama, musical, etc.), apto para todo público, y cuyo desarrollo incluya contenidos que promuevan la educación financiera de la población y el consumo responsable. Se valorará el contenido que haga referencia al uso de instrumentos financieros bancarios (cuentas de ahorro, créditos personales y comerciales, tarjetas de crédito, tarjetas de débito, cajeros automáticos, banca por internet, banca por celular, etc.). (Fuente Web del Banco República, 2011). El concurso no generó protestas en el sector artístico.

Premio Onetti o con el «Concurso de humor inclusivo» que convocó también en el 2016 el Ministerio de Desarrollo Social (MIDES).<sup>8</sup>

Entonces, ¿es posible incorporar la perspectiva de género en la cultura? ¿Es posible garantizar desde las políticas públicas los derechos culturales de grupos excluidos del acceso y de la producción cultural en sus diversos ámbitos y especialmente en los espacios de validación cultural? ¿Qué esconde la argumentación resistente de los sectores intelectuales que denuncian «lógica de cliente de putas» en las acciones afirmativas estatales? ¿Cuánto del llamado efecto de realce de lo masculino (Hustvedt, 2017) influye en las reacciones en contra a políticas que apunten a poner en el centro la alteridad, la diferencia y especialmente a las mujeres?

En el caso de las menciones del premio Onetti, el Estado no condicionaba los premios literarios a una temática, establecía posibles menciones honorarias, optativas, pero se llegó a escribir:

La IM decidió inseminar a los escritores con corrección política. Paga por los servicios prestados, con la lógica de un cliente de putas. Si escribimos de los temas que quiere un funcionario, merecemos un premio. Se trata de censura, porque marcar el espacio sobre el que puede trabajar un artista es dejar afuera otros espacios. Espacios inesperados, que el funcionario teme, auténtica diversidad que el funcionario desconoce (Varones Unidos, 2016).<sup>9</sup>

## EL CANON ORIENTAL

La existencia de un canon uruguayo u oriental literario masculino y androcéntrico, no se diferencia de la realidad de otros países latinoamericanos: un mundo de escritores que relegan en sus creaciones y en el campo simbólico a las mujeres a personajes de musas adolescentes, madres abnegadas, prostitutas devoradoras, o solteronas eternas. Muchas de las voces de esos prestigiosos creadores tienen a marginar a la escritura de mujeres, colocándola en un rango de subalternidad. Se reivindica, en nombre de la libertad de expresión y la calidad, el derecho de la literatura y la creación a presentar contenidos misóginos, estereotipados o discriminatorios. Se desentienden los escritores e intelectuales de la relación directa entre los contenidos de las ficciones y

8 El Concurso de Humor inclusivo fue convocado en 2016 por la Dirección Nacional de Promoción Sociocultural del MIDES y el Vértice Social del Gobierno de Canelones (Dirección General de Cultura, Dirección General de Desarrollo Social y Secretaría de Derechos Humanos). Según sus bases se buscaba premiar «propuestas escénicas que a través del humor nos den señales claras de que podemos reírnos sin discriminar por cuestiones de etnias, género, orientación sexual, o discapacidades —entre otras— criterio que deberá ser respetado en todas las etapas del concurso (Fuente web del MIDES, 2016).

9 Según el Blog Varones Unidos, la cita pertenece a Carlos reharían del Colegio de Escritores. Fuente: <http://varonesunidos.com/feministas/la-intendencia-de-montevideo-utilizara-el-premio-onetti-para-promocionar-la-ideologia-de-genero-escritores-indignados/>.

la violencia de género, autorizada por el imaginario y campo cultural ciego al género y a las desigualdades simbólicas y de acceso.

Pero también, como en muchos países de América Latina, estas batallas simbólicas ocurren en un campo cultural en el que muy pocos y pocas escritores/as puedan vivir de la escritura profesional; en el que la crítica, las editoriales y los premios son formas de validación e ingresos económicos que estadísticamente, además, tienen a discriminar a las escritoras, es decir excluir a las mujeres. Reivindicar lugar para las mujeres, reivindicar sus creaciones, implica permitir que la subalterna<sup>10</sup> —término al que volveremos— hable, pero también que la subalterna ocupe espacios de producción y trabajo que antes solamente detentaban varones. Hablamos de acceso, de redistribución y de campo simbólico.

Bourdieu, dedica en «La Dominación Masculina», un capítulo al ser femenino como ser percibido, a las mujeres como objetos en dependencia simbólica. Y señala que especialmente en la pequeña burguesía, debido a su posición en el espacio social, las mujeres alcanzan la forma extrema de alienación simbólica. Y agrega que la afirmación de la independencia intelectual pone en cuestión el derecho natural de los hombres al poder (Bourdieu, 2000, 87-88).

Como señala Susana Dominzain en uno de los pocos trabajos editados hasta el momento sobre el lugar de las mujeres en la cultura uruguaya, en las escritoras y artistas mujeres se ha generado una internalización de la mirada masculina del campo cultural:

... las mujeres no se cuestionan su ingreso a espacios tradicionalmente reservados a los varones. En ocasiones las mujeres construyen esas barreras, asumen como natural que ese espacio no es para ellas y cuestionan también la intencionalidad consciente de los varones de cerrar esos espacios (Dominzain, 2012, 92).

Ana Inés Larre Borges<sup>11</sup> señala:

Las literaturas nacionales promueven mitos capaces de construir identidad y así contribuyen a fundar, precisamente, una literatura diferenciada y propia. Toda construcción de identidad es un proceso y toda tradición está expuesta a revisiones, a negociaciones y disputas, a cambios en las pautas de exclusión e inclusión. La historia de la literatura muestra esas variaciones a través de las cuales se construye, sin embargo, hegemonía; es lo que ha dado en llamarse la constitución de un canon. A veces los cambios se procesan de modo silencioso y tácito, otras, resultan de la

10 Se usa el término «subalterna» en femenino a partir de la revisión de Spivak de 1999 citada más adelante en el texto.

11 Ana Inés Larre Borges (Montevideo, 1956) Profesora de literatura e investigadora. Ha estado últimamente interesada en formas de literatura autobiográfica, en diarios y cartas y trabajando sobre los papeles de archivo de Idea Vilariño. Su otra línea de investigación, ha sido: el estudio de los viajeros ingleses del XIX al Río de la Plata. Ha dirigido por muchos años las páginas literarias de *Brecha*: Trabaja como investigadora en la Biblioteca Nacional. También ha trabajado sobre Juan Carlos Onetti.

confrontación y se expresan con ánimo belicoso. Las modalidades son diversas, grupales o individuales y van desde la inclusión o no de un nombre en una antología, al rigor del estudio académico, la urgencia de la validación periodística o la burla incidental que encuentra eco (Larre Borges, 2011, 87).

En sus estudios sobre la literatura uruguaya y especialmente a la literatura de mujeres, la autora confronta las críticas de referentes intelectuales varones, entre ellos, el crítico literario Jorge Medina Vidal<sup>12</sup> a las voces poéticas de mujeres uruguayas. Larre Borges señala que como forma de desautorizar a las famosas poetisas uruguayas de 900, Medina Vidal repetía la frase no exenta de misoginia: «Las poetisas uruguayas están tejiendo siempre la misma media». Medina Vidal describía a las más famosas escritoras uruguayas como quejumbrosas solteronas, como Penélopes solteronas y decadentes. La respuesta de la investigadora y de muchas otras mujeres ha sido reclamar el lugar de viabilidad y prestigio de otras voces como la de la poeta, Idea Vilariño: «Esta poderosa Penélope, reclamó no ya la disponibilidad de un cuarto propio, sino la enorme soledad de una vida propia» (Larre Borges, 2011, 88).

## DESIGUALDADES CULTURALES:

### LAS DIFICULTADES DE VISUALIZAR EL PROBLEMA

La filósofa Gayatri Spivak escribe en 1999 una reformulación en femenino de la famosa pregunta de 1988 y se plantea si la subalterna puede hablar.

«Cuando la mujer hace suya la reivindicación de una condición de subalterna puede hallarse limitada por unas líneas definitivas en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por diversas circunstancias.» (Spivak, 1999). En esa misma revisión invita también a cuestionarnos hasta dónde somos cómplices de ese silenciamiento.

No alcanza con decir que «un texto femenino escrito por un hombre no es recibido del mismo modo que un texto femenino escrito por una mujer» tampoco con presentar las cifras de desigualdad en el mundo literario entre géneros, como plantea la escritora Siri Hustvedt; se hace necesario que hombres y mujeres, tomemos plena conciencia de lo que está en juego.

Por ser Uruguay un país en el que las mujeres obtuvieron varios derechos como el voto en 1938 y el pleno ejercicio de sus derechos ciudadanos en 1946, un país con una democracia liberal, que pautó un imaginario a partir del cual los uruguayos nos percibimos durante décadas como una sociedad hiperintegrada y homogénea, resulta complejo hasta el día de hoy hacer visible las tensiones y conflictos «en términos de clase y género» (Dominzain, 2012, 5).

12 Jorge Medina Vidal (Montevideo, 4 de marzo de 1925 - Ib., 17 de junio de 2008) poeta, ensayista, semiólogo, crítico literario y docente universitario uruguayo. A su muerte se señaló su influencia desde la Facultad de Humanidades en la enseñanza de la historia de la literatura uruguaya.

Si bien se instalaron derechos, también se instala en ese mismo imaginario el sometimiento y la marginación de las mujeres de los espacios de validación. La cultura no ha sido un ámbito inmune al problema de desigualdad. En el Primer Plan Nacional de Igualdad de Oportunidades y Derechos, elaborado en el año 2007 por el Instituto Nacional de las Mujeres, herramienta diseñada una década atrás para la generación de políticas públicas y en la modificación de las existentes para revertir las desigualdades que afectan a las mujeres y para combatir todo tipo de discriminación, ya se planteaban líneas estratégicas de igualdad (LEID). En materia de Cultura, se plantea en la LEI 35: «Desarrollo de acciones que reconozcan el aporte específico de las mujeres a la producción cultural». Sin embargo, hasta el día de hoy siguen siendo muy escasos los datos e indicadores oficiales con perspectiva de género que permitan identificar, más allá de análisis básicos de listas de autoras, listas de mujeres presentes en temporadas culturales, o listas de creadoras incluidas en premios y fondos. Las mujeres son minoría en todos y cada uno de los ámbitos de validación del sector cultural: becas, premios, ediciones, exposiciones, temporadas, las mujeres presentes en los ámbitos de producción y decisión, no reflejan el porcentaje numérico que tienen en la sociedad. En las escuelas de formación artística y talleres, la mayoría son estudiantes mujeres. Y también son las mayoría en el caso de lectura, asistencia a espectáculos y museos.<sup>13</sup>

Dentro de las últimas recomendaciones al Estado uruguayo de la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la Mujer (CEDAW) se señalaba la necesidad de:

Desarrollar una estrategia integral adaptada a hombres, mujeres, niños y niñas con el fin de superar las actitudes patriarcales y de género estereotipadas acerca de las funciones y responsabilidades de las mujeres y los hombres en la familia, en el sistema educativo, el lugar de trabajo y en la sociedad en su conjunto (CEDAW, 2016).

A la ausencia de datos oficiales sistematizados para hacer visibles las brechas de género existentes en Uruguay en la cultura, se suma otro supuesto: el de un ámbito cultural igualitario, que supone relaciones de igualdad y paridad entre hombres y mujeres.

Innumerables estudios han demostrado que en el ámbito de la creación artística, y en la academia a nivel internacional, domina el ya mencionado «efecto de realce de lo masculino». En el campo cultural, existen los llamados esquemas de género implícitos que llevan a que las ideas inconscientes sobre masculinidad y femineidad tienden a sobrevalorar los logros masculinos e infravalorar a los de las mujeres. En el caso, por ejemplo del mundo académicos, estudios han demostrado que

13 Según datos del 2014 del Observatorio Universitario de Políticas Culturales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en Imaginarios y Consumo Cultural Informe Nacional sobre consumo y comportamiento cultural.

las mujeres en posiciones de poder son automáticamente evaluadas por debajo de sus homólogos masculinos, incluso cuando no hay diferencias en sus desempeños. En 2008 un estudio demostró que cuando los trabajos académicos eran sometidos a un proceso de revisión por pares doble ciego —no se identificaba al autor ni al revisor— aumentaba de forma significativa el número de trabajos escritos por mujeres que aprobaban (Hustvedt, 2017, 125).

Parece necesario entonces fundamentar la necesidad de profundizar en la transversalización de la política de género en el campo de la cultura. Parece necesario analizar las resistencias y posturas contrarias a este tipo de abordaje en la cultura por parte del propio sector cultural. Revisar los argumentos que señalan que las prácticas artísticas y culturales, o incluso el propio sector debe ser considerado como algo aparte, en materia de estrategias y acciones de política pública referida a asuntos como la igualdad de género o la lucha contra la violencia hacia niñas y mujeres. Claes Borgström, ex Defensor para la Igualdad de Oportunidades en Suecia, señalaba en su prólogo a un Manual de Buenas Prácticas de la Federación de Actores Internacional, que el sector cultural, financiado por la sociedad a través de fondos públicos, debería mantener los principios de esa sociedad:

Sé que muchos artistas no van a acordar conmigo, pero el objetivo no es decirles a los artistas individuales lo que pueden o no pueden hacer, o, aún peor, decirle a la cultura que glorifique al gobierno o que promueva la censura. El objetivo es, más bien, asegurar que la cultura financiada con el dinero del público esté en congruencia con los objetivos y las aspiraciones de la sociedad, como lo son la democracia y la igualdad de género (Borgström, 2010, 8).

Coincidiendo con el equipo de investigadoras del Observatorio Universitario de Políticas Culturales que publicó el libro «Mujeres de la Cultura»:

Consideramos erróneo concebir a la cultura como dimensión social apolítica, donde además se hayan escindidas las relaciones de género como condición de diferencia y como condición de desigualdad. [...] Es preciso (re) politizar y (re) generar el campo de la cultura en tanto espacio permeado por relaciones de poder (Dominzain, 2012, 12).

## DE ANDROCENTRISMOS Y CULTURA NEUTRA

En su reciente libro *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, la escritora Siri Hustved, señala que leer es cosa de mujeres, como también escribir, pero que «la idea de que la lectura y la escritura están mancilladas por lo femenino han arraigado profundamente en la psique colectiva occidental» (Hustvedt, 2017, 129).

Otras autoras han señalado además que la cultura occidental impone a las mujeres leyes, modelos y arquetipos esencialmente masculinos.

Toda mujer formada y activa intelectual o académicamente en el siglo XX se debería definir como «un hombre del siglo XX». Formadas por autores masculinos que

se sintieron autorizados a dictar leyes y teorías que gobiernan a las mujeres y que han definido lo que la mujer experimenta o piensa. «Mi lenguaje, mis creencias, mis mitos son masculinos, las grandes obras filosóficas, científicas, literarias de que me alimento, son obra de hombres y si intento descalificarlas, me condeno yo misma al silencio» (Skittecatte, 1995, 7).

En el mismo sentido la dramaturga argentina Griselda Gambaro se preguntaba en dónde nos situamos las mujeres para escribir:

Qué pasa con los hombres cuando leen un texto donde la mujer no responde, ya sea a través de sus personajes femeninos imaginados o a través de su propia escritura, a esa metaforización engañosa? ¿Qué pasó con los primeros textos de Alfonsina Storni o Delmira Agustini? A pesar del talento de ambas, produjeron resistencia; imponerse les costó un plus social de desconfianza y recelo. ¿Qué pasa con mi propia escritura, cuyo humor negro y dureza no se encasilla fácilmente dentro de lo que se entendió durante siglos como una escritura 'femenina'? Se entiende como una escritura 'diferente', pero paradójicamente esta apreciación, extensiva a otras autoras, no modifica globalmente el criterio que asigna a la literatura escrita por mujeres 'el espacio de la femineidad': gusto por el detalle, intuición y sensibilidad extremas, destierro de la crudeza verbal y temática (Gambaro, 1985, 473).

Al decir de Moreno Sardá es común confundir lo viril con lo propio de cualquier ser humano, mujer u hombre, y «hemos asimilado su universo mental, su sistema de valores y su forma de conocer para llevar a cabo sus propósitos de hegemonía expansiva, como si se tratase de lo natural-superior- humano» (Sarda, 1986, 6).

La implementación de políticas públicas en materia de cultura con perspectiva de género, plantean acciones afirmativas que tengan como objetivo darle espacio a las mujeres, o destacar contenidos que contribuyan a narrar el mundo con una perspectiva no androcéntrica o sin estereotipos de género. El argumento esgrimido para la resistencia a cualquier acción afirmativa en cultura, suele fundamentarse en resistencias muy similares a las planteadas frente a cualquier Ley de cuotas en ámbitos legislativos, empresariales o educativos. Los espacios/premios se deben ganar por mérito propio.

Rita Segato, quien ha trabajado en materia de cuotas referidas a mujeres afro en el sistema educativo de Brasil, define la discriminación positiva por parte de las esferas del poder como necesarias:

Porque cuando la discriminación se opera desde el poder, desde las posiciones de alta jerarquía en la sociedad, las consecuencias son diferentes que cuando se discrimina para corregir la exclusión y la desigualdad históricamente acumuladas como resultado de la discriminación por parte de las élites. Esta discriminación compensatoria se llama discriminación positiva, y las acciones institucionales que se apoyan en este tipo de discriminación: acciones afirmativas (Segato, 2006, 13).

La existencia de roles y estereotipos culturales afectan tanto a hombres como a mujeres. Esto hace que ambos géneros se sitúen en puntos de partida distintos para

alcanzar un mismo lugar. Aunque no se excluya explícitamente a las mujeres, eso no significa que vayan a participar naturalmente igual que los hombres. Las mujeres son el 50% del padrón electoral y de la población de Latinoamérica pero no llegan a un 20% en los cargos de autoridad en los órganos legislativos de la región. Las cuotas de género, o las acciones afirmativas, son por tanto medidas compensatorias y temporarias que aseguran una presencia mínima de mujeres en los ámbitos legislativos, culturales, empresariales o representatividad de minorías sin voz, y se pueden extender a otros ámbitos en los que las mujeres están sub representadas.

La permanente marginación de las mujeres de los ámbitos políticos, legislativos y de espacios de toma de decisión, se la puede explicar desde tres dimensiones. Las estructurales: «relativas a las desigualdades de género producidas en el orden socioeconómico que redundan luego en la esfera política, como la participación en el mercado laboral, niveles educacionales o brechas de ingreso». Las culturales o ideológicas: «relativas a las creencias sobre el rol de las mujeres en la sociedad y la distribución de roles y sus efectos en la capacidad, interés y oportunidades de las mismas para acceder al poder político»; y finalmente las político institucionales: «vinculadas a las instituciones que rigen el comportamiento político, como los sistemas electorales y de partidos políticos» (Tobar, 2008, 14). Esto resulta aplicable tanto a la desigualdad de acceso de las mujeres a la creación cultural como al disfrute de la cultura.

Independientemente de muchos actores sociales e intelectuales tengan incorporada la perspectiva de género, y de la existencia de la Ley N° 18.104 (Igualdad de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres en Uruguay), no se ha contemplado en políticas concretas en el campo de la cultura aspectos que establezcan como obligatorias la paridad en comisiones de evaluación, jurados y órganos consultivos. Tampoco se han establecido claramente medidas dirigidas al reconocimiento del trabajo cultural femenino y la visibilidad de las mujeres, la presencia equilibrada entre hombres y mujeres en la producción artística y cultural pública; dichos aspectos no puede depender solamente de la voluntad de las personas que ocupan cargos jerárquicos.<sup>14</sup>

---

14 Un ejemplo vigente en España es la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, que determina: «Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones: a) Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa. b) Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades. c) Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública. d) Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural. e) Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional

Las resistencias a las cláusulas de género en el premio Onetti, manejan argumentos parecidos a los rechazos al uso de lenguaje inclusivo, a las denuncias de censura a las organizaciones de mujeres que rechazaron la emisión en horario central en TV abierta, de la telenovela turca «Esposa Joven» con una historia de abuso de menor como heroína romántica.

Como señaló un blog que reflexionaba sobre dichas resistencias a «lo políticamente correcto» y a la «ideología de género», son voces que: «temen ante el ascenso de una ‘verdad oficial’ o ‘ideología de género’ que se impone en escaladas avasallantes (incluso con comparaciones con el nazismo y con la distopía orwelliana de 1984)».<sup>15</sup>

Dejaré a continuación algunos ejemplos de reacciones publicadas en diversos medios y columnas, en el siguiente mes a la publicación de las bases del premio Onetti, edición 2016, para ver las líneas argumentativas desplegadas en medios de comunicación de izquierda y derecha. No se analizan en el presente texto, pero serán parte de la investigación en curso sobre las reacciones a las políticas afirmativas en materia de cultura:

#### Ejemplo 1:

Mañana, para decirlo en términos gruesos, podremos ser amonestados, condicionados, o incluso bombardeados por no contar con una suficiente cuota de transexuales, islamistas o amantes de los animales en nuestro parlamento. Lo que nos lleva, finalmente, a una definición de todo este asunto por la negativa: en la agenda de lo políticamente correcto no hay asomo de soberanía<sup>16</sup> (H Enciclopedia, 2016).

#### Ejemplo 2:

La literatura no es el reino de las buenas intenciones y los compromisos morales, aunque sea pasible de ser leída a la luz de lo moral y lo político. Forzar la inclusión de ciertos temas es una guarangada que solo puede ser recibida como el gesto algo impune de la burocracia y el poder. [...] La vigilancia de la corrección política nació en los claustros de la academia estadounidense y llegó a estas costas de la mano de los organismos multilaterales. Fueron la Organización de las Naciones Unidas, la Organización de los Estados Americanos, el Banco Interamericano de Desarrollo y el Banco Mundial, entre otros, los que impusieron los temas de identidad, minorías, género y demás micro épicas mediante la entrega directa de fondos o (más perversamente) mediante su condicionamiento a la inclusión de esa perspectiva<sup>17</sup> (*La Diaria*, 2016).

---

como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes. f) En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres.

15 Fuente: <https://lassobras.com/2017/02/24/la-oposicion-a-lo-politicamente-correcto-como-relato/>.

16 Fuente <http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/HamedCIAStalincultura.htm>.

17 Fuente: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/5/la-nueva-cenicienta/>.

## Ejemplo 3:

Claro, lo estalinista de la cláusula discutida no radica en los valores que se pretenden destacar («igualdad de géneros», «diversidad sexual»), ni en la pretensión de imponer temas liberticidas del espíritu creador (si lo premiable fueran obras «con abordajes destacables» de las bondades del estío o las maldades del colesterol, no sería estalinista sino idiota). La cláusula es estalinista no porque pretenda imponer temas, sino porque pretende imponer esos temas, que son los caballitos de batalla de los gobiernos frenteamplistas, la magra cosecha de un partido que nació como «esperanza» anti imperialista, justiciera. Es estalinismo que el Estado premie las obras literarias que, catequizando sobre «la diversidad sexual», lo propagandean<sup>18</sup> (Brecha, 2016).

## Ejemplo 4:

El escritor no es un promotor de conductas ciudadanas, sino un artista que debe crear desde su libérrima independencia expresiva. [...] Al igual que seguramente, todos los integrantes del recién formado Colegio de Escritores, apoyo con entusiasmo las normas legales que permitan la integración plena y respetuosa de las personas, cualquiera sea su orientación sexual e identidad de género. Lo que me parece lamentable es que se quiera imponer a la fuerza este énfasis temático en un concurso artístico, que poco tiene que ver con la aportación cultural. El estímulo a la calidad literaria debería ir mucho más allá de la mera promoción de lo que cada uno decide hacer libremente con su sexualidad<sup>19</sup> ( *El País*, 2016).

## Ejemplo 5:

La IM decidió inseminar a los escritores con corrección política. Paga por los servicios prestados, con la lógica de un cliente de putas. Si escribimos de los temas que quiere un funcionario, merecemos un premio. Se trata de censura, porque marcar el espacio sobre el que puede trabajar un artista es dejar afuera otros espacios. Espacios inesperados, que el funcionario teme, auténtica diversidad que el funcionario desconoce<sup>20</sup> (Varones Unidos, 2016).

## Ejemplo 6:

No creo que acá lleguemos a los fusilamientos, pero si hay un parecido con el establecimiento forzoso de condicionantes y de direccionamiento de los autores<sup>21</sup> ( *El Observador*, 2016).

Sobre cada uno de estos ejemplos se podrían escribir varios análisis, y continuaré trabajando sobre ellos en mi tesis en curso, pero quería cerrar este trabajo

18 Fuente: <http://brecha.com.uy/desde-washington-amor/>.

19 <http://www.elpais.com.uy/opinion/literatura-friendly-enfoques-alvaro-ahunchain.html>.

20 Según «Varones Unidos» son palabras de un posteo de Carlos Rehermann. Fuente: <http://varones-unidos.com/feministas/la-intendencia-de-montevideo-utilizara-el-premio-onetti-para-promocionar-la-ideologia-de-genero-escritores-indignados/>.

21 <http://www.elobservador.com.uy/quejas-escritores-las-nuevas-bases-del-premio-onetti-n914835>.

recordando una cita de Angel Rama que en los años setenta, como forma de invitar a los que lean o escuchen estas palabras a pensar en la responsabilidad de cada una y uno en esta batalla simbólica y política que implica la concreción de la igualdad de acceso, oportunidades y representación para mujeres y colectivos invisibilizados en la cultura nacional:

En muy pocas transformaciones sociales, como la sufrida por la sociedad uruguaya, ha sido tan notoria y rectora la función intelectual, tan rica la contribución del saber, del arte, de las letras, al esclarecimiento de las conciencias, a la explicación de la realidad, a la formación de las nuevas promociones, al adiestramiento para el cambio, a la consecución de valores morales indispensables para enfrentar la degradación política y económica que fue operando la oligarquía detentadora del poder (Rama, 1972, 12).

## BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, H., (1991), La política de lo estético, *Revista Nueva Sociedad*, 116, 1 122-129
- Barran, J. P. (2014) *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, La Cultura bárbara(1800-1860), El Disciplinamiento (1860-1920)*, Segunda edición, Uruguay, Banda Oriental.
- Barran J. P. (1996), *Historias de la Vida Privada*, Uruguay, Ed. Taurus.
- Bourdieu, P. (2000) *Intelectuales, política y poder*, Eudeba/UBA Buenos Aires
- Bourdieu, P. (2008). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bouquet, Gustavo, (2015) Una mirada a las políticas desarrolladas por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo: Informe de Gestión 2010-2015. Intendencia de Montevideo. Disponible en: Im website: <http://www.montevideo.gub.uy/sites/default/files/Informe%20CULTURA%20IM.pdf>
- Calvo González, J. (2008) Libertad de expresión artística. ¿Equilibrio de derechos o derechos en equilibrio? *Dikaiosyne*, 21 *Universidad de Los Andes Venezuela*, Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/26385/1/articulo1.pdf>
- Cárdenas, M. (2015). La Dimensión simbólica de la igualdad de género, *Con la A*. Disponible: <http://conlaa.com/la-dimension-simbolica-de-la-igualdad-genero-politicas-culturales/?output=pdf>
- Carámbula, Gonzalo, (2007), *Institucionalidad Cultural en el Uruguay*, Dirección Nacional de Cultura, MEC,
- Carámbula, G. (2014) Política y gestión cultural en Uruguay entre dos siglos. Conversación con Cecilia Pérez Mondino y Danilo Urbanavicius, *Facultad de la Cultura ClaeH*, Disponible en: <http://www.clasicasymodernas.org/wp-content/uploads/2015/04/CyM-CIIMA-AMIT-MAV-MANIFIESTO-POR-LA-IGUALDAD-EN-LA-CULTURA-1-3-2013.pdf>
- Clásicas y Modernas. (2015) Manifiesto por la Igualdad en la Cultura. *Clásicas y Modernas*. Disponible en: <http://www.clasicasymodernas.org/wp-content/uploads/2015/04/CyM-CIIMA-AMIT-MAV-MANIFIESTO-POR-LA-IGUALDAD-EN-LA-CULTURA-1-3-2013.pdf>
- CEDAW, 2016, *Concluding observations on the combined eighth and ninth periodic reports of Uruguay*.
- Celiberti, L. (2016) Semanario *Brecha*. Edición del 8/12/16. Disponible en: <http://brecha.com.uy/quien-la-libertad-expresion/>
- Dighiero, R (2017) La oposición a lo «políticamente correcto» como relato, *Blog Las sobras de cumpleaños*, entrada del 24/2/17. Disponible en Blog del autor: <https://lassobras.com/2017/02/24/la-oposicion-a-lo-politicamente-correcto-como-relato/>

- Dominzain, S., Radakovich, R., Castelli, L. (2014). *Imaginario y Consumo Cultural, Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural*. Uruguay, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Federación Internacional de Actores FIA, (2010) Manual de las Buenas Prácticas para Combatir los Estereotipos de Género y Promover la Igualdad de Oportunidades en el Cine, la Televisión y el Teatro en Europa, FIA, Disponible en: [http://www.fia-actors.com/uploads/Engendering\\_ES.pdf](http://www.fia-actors.com/uploads/Engendering_ES.pdf)
- Foucault, M. (1983). *El orden del discurso*. España, Tusquets.
- Fraser, N. (2003) Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New Left Review* 4, 107-120.
- Gambaro, G. (1985). Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura. *Revista iberoamericana*, 51(132), 471-473.
- García Canclini, N. Bonfil, G. (1987) *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*. Disponible en: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35312459/373603812.Garcia Canclini. Sociologia de Bourdieu.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYY-GZ2Y53UL3A&Expires=1502055404&Signature=3psExTB7BVXxXB5pKoE2c%2BdIAic%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa sociologia de la cultura de Pierre Bo.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/35312459/373603812.Garcia%20Canclini.%20Sociologia%20de%20Bourdieu.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYY-GZ2Y53UL3A&Expires=1502055404&Signature=3psExTB7BVXxXB5pKoE2c%2BdIAic%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa%20sociologia%20de%20la%20cultura%20de%20Pierre%20Bo.pdf)
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: Ensayo sobre feminismo, arte y ciencia*. España, Seix Barral.
- Intendencia de Montevideo. (2017), Planes de Igualdad de Género., *Intendencia de Montevideo* web site, Disponible en: <http://www.montevideo.gub.uy/institucional/politicas/planes-de-igualdad-de-genero-o>
- Larre Borges, A. I. (2011). Idea Vilariño y la autonomía del deseo: erótica de la escritura en su diario y en su poesía. *Rev. urug. psicoanal*, 87-100.
- Moreno Sardá, (1986) *El Arquetipo Viril protagonista de la historia*. LaSal, Edicions de les Dones.
- Pollock G. (2013), *Visión y Diferencia. Feminismo, femineidad e historia del arte*. Argentina, Fiordo.
- Rancière, J. (2005). Política da arte. *São Paulo: Sesc-SP*.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rama, A. (1972), *La Generación Crítica 1939-1969*. Uruguay, Arca.
- Olaza López, M. (2016), ¿Es posible identificar políticas culturales con perspectiva afrodescendiente en el Estado uruguayo?, *Facultad de Psicología, Universidad de la República* (Uruguay), 6 (2), 165-187.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2004). Informe sobre desarrollo humano 2004: La libertad cultural en el mundo diverso de hoy, *PNUD, web site*, Madrid: Mundi- Prensa. Disponible en: [http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr\\_2004\\_es.pdf](http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_2004_es.pdf)
- Salazar Ugalde, P., Gutiérrez Rivas, R. (2007), El derecho a la libertad de expresión frente al derecho de la no discriminación, Colección Estudios 2007, *Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, México*. Disponible en: [http://www.conapred.org.mx/documentos\\_cedoc/E-09-2007.pdf](http://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/E-09-2007.pdf)
- Spivak, G. C. (1997). Puede hablar el sujeto subalterno?. *Orbis Tertius*, 3(6).
- Spivak, G. C. (2002). ¿ Puede hablar la subalterna?. *Asparkia: investigació feminista*, (13), 207-214.
- Skittcate, L. A. (2005). *Los silencios de Yocasta: Ensayo sobre el inconsciente femenino*. Siglo XXI.
- Taylor, C. (1993). *El multiculturalismo y la «política del reconocimiento»*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Traverso, Diego, (2014), Políticas públicas culturales en Uruguay, *Instituto Juan Pablo terra, web site*, Disponible en: <http://institutojuanpabloterra.org.uy/files/pol%20pub%20cult%20traverso.pdf>

- Unesco (2015) Igualdad de Género. Patrimonio y Creatividad, *UNESCO web site*, Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/Gender-Equality-and-Culture/flipbook/es/mobile/index.html>
- Zamorano, M., Rius, J., y Klein, R. (2014) ¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural? Singularidades y convergencias en Uruguay, Paraguay y Chile en el siglo XXI. *European Review of Latin American and Caribbean Studies Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe. Universidad de Barcelona* No. 96, 5-34.

# E-POESÍA: LA LITERATURIDAD DEL YO EN EL MUNDO DE LA INTERNET

---

ROMINA SERRANO

Gavin Belson: Data creation is exploding. With all the selfies and useless files people refuse to delete on the cloud, was created in the last two years alone. At the current rate, the world's data storage capacity will be overtaken by next spring. It will be nothing short of a catastrophe. Data shortages, data rationing, data black markets.

(Tarver, C. *Silicon Valley*, S02E01 - «Sand Hill Shuffle»)

## RESUMEN

La siguiente ponencia versará sobre la adaptación a la interactividad que se ha manifestado en la poesía de la era moderna. El uso de internet, ya no solo como usuario sino como espejo reconfigurador de la imagen del sujeto, ha llegado hasta el sujeto-poeta que conforma un *bios* poético para la interactividad instantánea que ofrecen las redes sociales en la WEB.

## INTRODUCCIÓN

Estamos ante la poesía, ahora mismo, no hay escapatoria. Si encendemos nuestros celulares y entramos a nuestras redes sociales donde nos convertimos en avatares de nosotros mismos, aunque lleven nuestro «perfil» (imágenes del espacio real), accederemos a un archivo de «yos» que incluirá tanto el nuestro como el de los avatares que conforman nuestro vecindario virtual.

A medida que recorreremos —«scrolleamos»— las avenidas en el inicio de nuestras zonas de influencia virtual, nos encontramos con esas identidades que hemos «aceptado» (ya que somos los dueños de nuestro escenario) cuyo saludo posee la cualidad del archivo que, como tal, proyecta la sustentabilidad que la escritura aporta a los enunciados y, por tanto, redefine su importancia; cada palabra se proyecta.

La facilidad que las «redes sociales» proporcionaron al discurso coloquial, aproximadamente desde 2008, ha alcanzado al discurso articulado en los últimos años y por tanto a las producciones estéticas.

Específicamente, la consigna se enfocará en un tipo de manifestación de discurso articulado, la poesía que, sin escapatoria, deambula por blogs, estados de Facebook, inclusive estados de Twitter que permiten la proliferación de enunciados

anfíbios donde la finalidad se bifurca entre el esteticismo y la necesidad más básica de comunicación. La facilidad para construir y reconstruir un decirse que modifica al individuo en un e-sujeto, proyección de un «bios» manipulado, transgénico, a partir de la distancia individuo-pared virtual (como opacidad y distanciamiento con la realidad)-prójimo.

Por otro lado, el carácter no solo mercantil sino también obsesivamente publicitario y generador de masas que posee el estado de presente, de vida, ha encontrado en las redes sociales el lugar perfecto para situar objetos de valor en un *spotlight* que se manifiesta a través de la infinita repetición de algo efímero que se cotidianiza sutilmente, por ejemplo, la publicidad en Facebook por medio de páginas «Me gusta», que aparecen de forma intermitente en el inicio de la web o de la versión para smartphones, y que ha comenzado a ser utilizada por los diferentes creadores, legitimados o no (pero ahora equiparados en posibilidad de exhibición), que publicitan su obra a tan solo un click.

Sin embargo, ¿ante qué clase de literatura nos encontramos a través de estas formas inmediatas e ilimitadas de expresión en verso? ¿Podríamos seguir hablando de poesía en su concepto tradicional? ¿Interesa si es buena o mala, legítima u ilegítima?

El presente texto no intentará responder a tan problemáticas y debatibles preguntas, sino que buscará describir la forma en la que la poesía como *ciborg* se ha trasladado de la materialidad física del libro, objeto capital, a la virtualidad *open source* de las «redes sociales».

## DEL YO LÍRICO A LA LÍRICA DE LOS YOS

Durante la primera mitad del siglo XX la literatura europea redirecciona su rumbo con respecto a la herencia decimonónica; una visión comunitaria del sujeto como la de un ser social formado y reformado con y por el medio, dará paso a una visión del mismo como unipersonal de potencial creativo. Así, el individuo comenzará a representarse como un engranaje más dentro de la realidad, una máquina que, por tan grande, resulta vagamente experimentable, y, por tanto, insípida. Gran parte de estas nuevas literaturas que emergen en el último centenario antes del cambio de milenio, erguirán sus diégesis a través de la experiencia personal cuyo terreno no es el mundo, sino el «micromundo» del cual se pueden apropiar.

Un siglo después y del otro lado del Atlántico, la literatura uruguaya presenta nuevos autores que retomarán el monólogo interior concebido en la modernidad, y lo convertirán en un monólogo híbrido donde hablarán a la vez las partes disociadas de cada engranaje; las almas y los cuerpos enredados en la lucha de la existencia, se batirán a duelo entre un sentir y un desearse, entre un decir y un expresarse.

Mientras que las producciones modernistas europeas del siglo vigésimo abordaron el modelo narrativo del *fluir* de la consciencia, podríamos referirnos a un *fluir* del

sentimiento en las producciones de las nuevas generaciones; dicho fluir encuentra en Internet el medio perfecto para magnificar su cauce.

Un ejemplo interesante dentro de la literatura uruguaya actual es el conjunto de poetas incipientes que forman parte del grupo denominado «En el camino de los perros», alusión al poema de Roberto Bolaño «Sucio, mal vestido», del cual citaré un fragmento:

En el camino de los perros mi alma encontró  
a mi corazón. Destrozado, pero vivo,  
sucio, mal vestido y lleno de amor.  
En el camino de los perros, allí donde no quiere ir nadie.  
Un camino que solo recorren los poetas  
cuando ya no les queda nada por hacer.

La elección del nombre no es un mero homenaje a la poesía de Bolaño, sino también un homenaje a una forma de verse y ser: «perro», «destrozado», «sucio», «solo», «acabado», «excluido», pero «vivo», «amante», «lleno», «caminante», palabras que denotan el tópico principal que motiva a estos jóvenes a escribir y, más importante, a compartir una poesía de la ideología del yo, donde el mensaje es el abismo que extiende metafóricamente el cuerpo del individuo hacia la ausencia de estar-en, en prioridad de un ser-en.

En los poemas presentados en la «antología» operada por Hoski, uno de los creadores del grupo, pertenece al espacio de lo virtual. Así, la localización uniforme de recursos, <https://enelcaminodelosperros.wordpress.com/>, nos derivará a un catálogo virtual de poetas y poemas «*millenials*» a los cuales podemos acceder sin restricciones a través de nuestros ordenadores, *smartphones*, *tablets*.

Conformado por jóvenes de quince a veinte años, salvo excepciones, este grupo se ha sumergido en el panorama de las letras nacionales y ha ido ganando terreno de manera constante y creciente, consecuente del activismo cultural virtual, por medio del cual publicitan la página web de la antología, como ello la llaman, y también los eventos donde dan réplica a sus escritos, añadiéndole el convivio aurático del que carece la literatura como lectura, sea en su formato material-tangible-libro o material-intangible-WEB.

La red social Facebook, es el principal medio de transmisión de la poesía de, no solo este grupo, sino también de lo que podría llamarse otros «contextos asimilados», productos y agentes con similitudes (posibles generaciones por edad, género, estilo o búsqueda-finalidad-función), pero que no se manifiestan en conjunto, y a su vez, de cada participante en forma independiente a su «contexto de asimilaciones».

Ahora bien, ¿cuáles son los impactos de estos nuevos medios que invitan a nuevas formas de crear textos poéticos como *bios-textuales*? La plataforma virtual

enfatisa lo babélico del mundo y el individuo presente lo utiliza para difundir su propio dialecto-ideología. Derrick de Kerckhove recoge el comentario «medio bromista» del profesor de Letras Inglesas y filósofo Marshall McLuhan: «si el medio es el mensaje, entonces el usuario es, en realidad, el contenido» (43).

El artículo «Poesías postautónomas» de Josefina Ludmer, presenta una visión sumamente interesante a partir de la cual me he propuesto armar el renovado rompecabezas de la posibilidad de una crítica y una literatura contemporáneas que no recaigan ni en un acarrear tradicionalista, ni en un asistencialismo a la constitución de ser-hacerse «poeta»:

... las escrituras diaspóricas del presente no solo atraviesan la frontera de «la literatura» sino también la de «la ficción» [y quedan afuera-adentro]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero «realismo», en relaciones referenciales o verosimilizantes. Estas escrituras salen de la literatura y entran a «la realidad» y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc].

La doble polaridad que manifiesta el hecho personal en el espacio público que generan las redes, conforma una nueva poética que equilibra el ritmo poético con el ritmo humano, convirtiendo a la poesía en una manifestación expresivo-artística de acople: el lector puede construir un yo junto al yo del poeta, puesto que ambos se exponen a sí mismos en el renovado ritual de la literatura (escritura-lectura-comentario/réplica), el texto es el medio que anuda la expresión del usuario-avatar. La libertad más necesaria en estos días requiere aceptar que el secreto no está en la *Deep Web*, sino en la superficie del día a día donde se expresan códigos del yo, literaturas del avatar reflejo. En Facebook, Twitter, Instagram, Blogspot, etc. producimos, reproducimos, comentamos, acordamos, discordamos, generamos vecindarios céntricos y periféricos, exhibimos quiénes somos nosotros y quiénes son «ellos».

Como la sociabilización es un código que necesita por lo menos dos decodificadores, en la era moderna, la comunicación social supone el octavo problema del milenio, el cual aparece repetidamente como temática en la poesía presente (en el doble sentido de presente); una poesía que se desnuda al mismo tiempo que se viste, se luce, ¿cómo es? ¿cómo quiere ser?

Las redes sociales otorgan trascendencia a la mundanidad que así adquiere cualidad de monumento. Los juicios (comentarios) que reciben las proyecciones virtuales de los individuos que se re-representan como agentes poéticos sin dejar de ser por eso: agentes sociales, logran establecer un paralelo virtual hegemónico de quien tiene el poder de decir y de qué manera se debe decirlo.

Continuando con Ludmer, las escrituras del presente:

... toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo [...] No se sabe si los personajes

son reales o no, si la historia ocurrió o no, si los textos son ensayos o novelas o biografías o grabaciones o diarios. Ahora, en las literaturas posautónomas [«ante» la imagen como ley] todo es «realidad» y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista [la realidad separada de la ficción], sino la realidad ficción producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores exteriores al sujeto (que es privado público). Esa realidad ficción tiene grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación.

Este fragmento expone la pluralidad de «ser» de la literatura moderna, es decir, de la manera en la cual se resiste a una nominalización que pueda interponerse ante su capacidad de destruir y renovar su relación con el mundo «suprafísico» de la era tecnológica.

Si bien me he referido anteriormente a los jóvenes poetas amateurs, usuarios de las «redes socio-culturales», también han hecho usufructo de las posibilidades de la masividad WEB artistas legitimados, ya sea por el tiempo o por la Academia; ¿? Estado presente.

Poetas como Rafael Courtoisie publican sus poemas en el muro de Facebook. El 25 de agosto a las 15:23, el escritor compartía para sus amigos virtuales el siguiente poema:

XXIX

DESESCRITURA

Írritos, nulos y disueltos

y sin ningún valor para siempre

hermoso y terrible

nacer

en un país

que borra las palabras.

Rafael Courtoisie

La publicación de Courtoisie recibe cincuenta aprobaciones «Me gusta» y ocho comentarios; el tiempo virtual permite una fluidez que el tiempo real y el formato lector-libro impide.

Asimismo, el 26 de abril de 2010, Washington Benavides Aliano publicaba una nota que contenía un poema de «Washington Benavides en 1971 (inédito) Tacuarembó». Recito su primera parte:

EN EL PAÍS DE MALDOROR

¿Dónde está ahora el primer canto de Maldoror? ¿En qué lugares ha estado, desde que su boca, llena de

hojas de belladona, lo dejó escapar, a través de los reinos de la cólera, en un momento de reflexión...? 1

En el País de Maldoror

engaña al pobre:

es un honor.

Salvada ya

la democracia

prueba su gracia

en el País de Maldoror.

En el País de Maldoror

no importan niños

ni viejos, no.

Salvada ya

la democracia

con viento sacia

el hambre-amor.

En el País de Maldoror

importa solo

Maldoror.

En esta nota, el autor recibe diecisiete «Me gusta» y siete comentarios. En su publicación etiqueta a las siguientes personas: Bárbara Trevellini, Pablo Benavidez, Ramiro Sanchíz, Shyra Panzardo, Alex Piperno, Roberto Genta Dorado, Gime Peña Etcheverry, Mónica Umpiérrez, Silvia Madero, María Vidal, Pablo Galante, Martín Barea Mattos, Jorge Jesús, Gabriel Weiss, Paula Einoder, Estela Magnone, Cecilia

Benavides, Jorge Estela-Thompson y Carlos Benavidez. La enumeración de estos nombres sirve para explicitar la posibilidad que la red social ofrece de componer un vecindario, elegir entre todos unos lectores indispensables, ya sean familiares, compañeros de vida u oficio, Facebook amplía desde una selección que la tangibilidad del espacio terrenal no permite.

Para la navidad de 2009, el poeta José Luis Gadea, mejor conocido como Hoski, publicaba un enlace que deriva a su ex blog personal: [www.elhoski.blogspot.com](http://www.elhoski.blogspot.com) donde podían encontrarse versos del autor a tan solo un click. En su URL personal adjunta el siguiente listado:

- Entrevistas (11)
- Lecturas y recitales de poesía (20)
- Libros de Hoski para descargar (1)
- Narrativa (13)
- Orientación Poesía (3)
- Otros textos (1)
- Poesía éditada (Poemas de Amor) (18)
- Poesía inédita (19)
- Textos de otros autores (3)
- Textos premiados (13)
- Trabajos críticos sobre Hoski (9)
- Trabajos de crítica de Hoski y reseñas a la obra de otros autores (4)
- Videos (5)

De click en click avanzamos por toda una cronología de poesía que el autor nos quiere y permite encontrar en segundos, pudiéndose evaluar el progreso del artista, los cambios de pensamiento, todo desde la misma pantalla y en el mismo lugar. Este intercambio de *fast feedbacks* entre el poeta, sí mismo y el reflejo de sí que le devuelve el espejo-lector, se conjuga con la participación del otro que da réplica y con ella constituye al yo-poético, cada vez más asociado a la recepción que es cada vez más instantánea.

A las 14hs del 4 de septiembre, Hoski Louis, nombre del perfil de Facebook de Hoski-José Luis Gadea compartía la publicación de Nacho Torres:

En la jornada de hoy mi blog superó las 1000 visitas, estoy muy contento, nuevamente gracias por leer, compartir y bueno eso jaja <3

Agradecimiento especial a Poesía de un Chorizo Ambulante por compartir (el link del suyo lo dejaré aquí abajo con sus crudos y conmovedores poemas)

Mi blog: <https://poemayalmas.blogspot.com/>

Blog de Nahuel: <http://pibechomskyano.blogspot.com.uy/>

El joven *blogger* agradece a Nahuel (Hernández) por compartir e incentivar la poesía joven que crea redes de «solidaridad» donde se reproducen los textos de unos y de otros, generalmente el mecanismo resulta en «tú me compartes/*me gustas*-yo te comparto/*me gustas*».

Creador de la página «Me gusta» de Facebook «Poesía de Chorizo Ambulante», Hernández comparte eventos, como *Slams*, o lecturas de «El camino de los perros», entre otros, también comparte blogs ajenos, y el suyo propio: «pibechomskyano». La página «Me gusta» posee al momento 155 seguidores-lectores-*supporters*. Asimismo, «Orientación Poesía», página «Me gusta» del proyecto de difusión de poesía en liceos públicos y privados, creada y dirigida por Hoski, Miguel Avero y Santiago Pereira, donde también se publicitan los eventos y autores integrados a *El camino de los perros*, posee 1246 seguidores.

Resulta interesante señalar que un tiraje de un libro de poesía en Uruguay representa entre doscientas y trecientas copias que el autor se sustenta económicamente, percibiendo en el mayor de los casos tan solo un reembolso de la inversión por medio de las ventas. Por otro lado, la infinitud que permite el medio virtual para publicar, compartir y promocionar obras artísticas, así como la enorme cantidad de personas a las que se puede llegar fácilmente, hace que, en estos días, la publicación sea un paso posterior al reconocimiento público del autor; antes muchos de los autores se daban a conocer a través de la publicación física de su obra.

Asimismo, el reconocimiento de un nombre-autor, comienza a desligarse de la Academia que, cada vez más, reconoce escritores que en otro momento supondrían la «otredad» respecto a ellos. Este es un cambio importante que la nueva forma de comunicación entre personas que «se siguen» y «se comparten», creando una fuerza social que sustenta a la persona-personaje poético y la eleva hacia la «altura» de la Academia y sus representantes, quienes ahora, concurren a las presentaciones de libros de autores *under*, los prologan o los investigan y presentan en coloquios o jornadas académicas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.  
 De Kerckhove, D. *Inteligencia en conexión*. Barcelona: Gedisa, 1997.  
 Rheingold, H. *La comunidad virtual*. Barcelona: Gedisa, 1996.  
 Orihuela, L. *La revolución de los blogs*. Madrid: La esfera de los libros, 2006.

## WEBGRAFÍA

- Benavidez, W. «En el país de Maldoror», poema. 26 de abril de 2010 a las 16:16. Nota de Facebook en <https://www.facebook.com/notes/washington-benavidez-aliano/en-el-pa%C3%ADs-de-maldoror/384860825921/>

- Courtoisie, R. «Desescritura», poema. 25 de agosto a las 15:23 Post de Facebook en <https://www.facebook.com/rafael.courtoisie>
- Hernández, N. *Poesía de un Chorizo ambulante*. 2016- 2017. Blog en <http://pibechomskyano.blogspot.com.uy/>
- Hoski, Pereira, S. Avero, M. *En el camino de los perros*. 2015-2017. Blog en <https://enelcaminodelosperros.wordpress.com/>
- Hoski. *Partenones turcos*. 2013-2015. Blog en <http://elhoski.blogspot.com.uy/>
- Hoski Louis. «Post de Facebook». 4 de septiembre a las 16:09 en <https://www.facebook.com/Hoskio4>
- Nacho, Yo. *Poema y almas*. 2017. Blog en <https://poemayalmas.blogspot.com.uy/>

## ¿POR QUÉ ANALIZAR LAS REPRESENTACIONES FEMENINAS EN EL GÉNERO REGGAETÓN?

DANIELA VELÁZQUEZ<sup>1</sup>

EMILIANO PEREIRA<sup>2</sup>

### RESUMEN

En la nueva sociedad de consumo, los discursos se transmiten de forma inmediata y reiterada a través de los medios masivos de comunicación. Dentro de estos, internet es uno de los más utilizados en nuestra sociedad, por medio de él la industria de la música se extiende cada vez más en el mercado del consumo inmediato, teniendo la posibilidad de alcanzar oyentes de cualquier parte del mundo instantáneamente. Dicho esto, la siguiente ponencia se propone trabajar sobre la importancia de analizar de manera crítica los discursos que surgen de los medios masivos de comunicación, principalmente el de la figura femenina en el género musical reggaetón.

### DIME QUÉ ESCUCHAS Y TE DIRÉ QUIÉN ERES

A lo largo de la historia los distintos pueblos han desarrollado diversos tipos de música, utilizándola como una herramienta tanto para la expresión de sentimientos como para la trasmisión de las ideas y vivencias significativas de un grupo. La música contiene un carácter extremadamente social, este carácter es brindado por el valor comunicativo de la misma que se constituye principalmente en la necesidad de la recepción de cierto mensaje cifrado para poder completar el circuito de la comunicación y por lo tanto llegar al fin con el que se creó. Se puede sostener entonces que es creada por sujetos inmersos en condiciones sociales determinadas para ser recibidas por otros sujetos.

Es en este carácter social, en el que Hormigos (2010) visualiza la influencia de la música para la construcción de la identidad. La música, según el autor, es parte fundamental de la memoria biográfica del ser humano, lo marca de una manera trascendente generando incluso que un sujeto pueda asociar cada etapa de su vida a distintas selecciones musicales. Es a través de la selección y escucha de la música que se construye en parte la identidad individual y colectiva. Según Hormigos «hemos reconocido en determinadas melodías o canciones nuestras raíces sociales, que marcan

---

1 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

2 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

la pertenencia a una determinada cultura y nos posibilita reconocer un pasado, situarnos en un presente y proyectar un futuro» (Hormigos, 2010: 94).

En la sociedad actual, mediante la constante globalización, se ve amenazada la idea de construcción de identidad colectiva a través la tradición musical. Lo amenazado, o al menos modificado, sería la idea de tradición, debido a que en la actualidad podemos consumir cualquier estilo de música de cualquier parte del mundo, perdiendo de cierta manera la idea de la canción popular. Esto sucede, entre otras cosas, debido a que los reproductores de video en internet (por ejemplo You Tube) permiten acceder a música de todas las culturas sin tiempo de espera. Es decir, de estar escuchando una sinfonía de Beethoven el consumidor musical puede pasar a escuchar una canción de Daddy Yankee al instante. Por lo tanto no importa donde se crea la música ni desde dónde se escucha, al ser publicada en Internet se vuelve accesible en cualquier parte del mundo. Esto genera, siguiendo la idea de Hormigos, una recepción global de la música que escapa de las tradiciones musicales locales, y que permite que influyan en formación de identidad una serie de discursos globales.

El consumo libre que se da en la escucha gratuita, por ejemplo, en los reproductores de video de internet, tiende a la escucha automatizada y acumulativa en donde se oye más, pero se entiende y se cuestiona menos el discurso musical (Hormigos 2010). De esta forma se avalan discursos transmitidos por la industria musical a través de sus distintos géneros.

Para esta ponencia se decidió tomar como ejemplo el reggaetón porque, aunque hay una gran variedad de formas de realización del mismo (algunas que podrían no resultar para nada violentas), existe dentro del género una tendencia a la aparición constante de canciones con representaciones violentas hacia el género femenino.

Este tema, siguiendo lo anterior, cobra relevancia en contexto social actual donde la escucha de reggaetón aumenta visiblemente.<sup>3</sup> Tomando como referencia a Hormigos y su idea de la construcción de identidad por medio de la música, parece relevante darle cierta prioridad a analizar cuál es el discurso que se transmite mediante las letras y los videos de reggaetón si asumimos como punto de partida que en la actualidad la escucha es automatizada y acumulativa, y que como se dijo anteriormente, puede finalizar en la modificación de la «concepción del mundo y de la vida» (Gramsci, 1999) de los oyentes.

En cuanto a porqué centrar el análisis en las representaciones de la figura femenina, el interés radica en que a través de legislaciones, actividades y políticas sociales y educativas<sup>4</sup> se ha establecido una tendencia tanto desde el estado de nuestro país,

3 A modo de ejemplo véase que las dos últimas canciones de Daddy Yankee, lanzadas una hace 8 semanas y la otra hace 16 semanas, tiene 53 millones de reproducciones la primera y 346 millones la segunda. Datos tomados de Youtube el 23/05/2017.

4 A modo de ejemplo se registra: Inmujeres (Instituto Nacional de las Mujeres) perteneciente al MIDES creado en el año 2005, El I Plan Nacional de Igualdad de Oportunidades y

como desde entidades privadas para reivindicar las relaciones de género y el imaginario colectivo sobre la representación de la figura femenina. Sin embargo, al 27 de febrero de 2017 Uruguay registraba<sup>5</sup> siete muertes de mujeres por violencia de género.<sup>6</sup> Por lo tanto, es relevante analizar los posibles discursos que generan una contradicción con las ideas referidas a las políticas de género que se impulsan en nuestro país.

### ALGUNOS INSUMOS TEÓRICOS PARA INGRESAR A LA DISCUSIÓN

Se introducirán ahora algunos conceptos centrales de la corriente del análisis crítico del discurso (ACD), una de las últimas tendencias dentro del análisis del discurso, como método para operar en el análisis de las letras y videos. El ACD es una línea del análisis del discurso definida según van Dijk, uno de los principales exponentes de esta corriente, como

un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia principalmente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político (van Dijk, 1999: 26).

Aplicado a nuestro objetivo el ACD nos permite comprender las letras y los videos de reggaetón a seleccionar como fragmentos discursivos (Jäger, 2001), es decir, como fragmentos que en conjunto estructuran un discurso. Estos fragmentos pueden formar parte de uno o varios discursos, definiendo discurso como «un concepto de habla que se encontrará institucionalmente consolidado en la medida en que determine y consolide la acción y, de este modo, sirva para ejercer el poder» (Link en Jäger 2001: 60).

Otra idea clave del ACD que es importante introducir en este trabajo, es la de poder discursivo. Siguiendo a van Dijk (1999) el poder discursivo es establecido en primer lugar por las posibilidades de ciertos emisores de acceder a formas específicas de discurso, como por ejemplo un medio masivo de comunicación, que legitimen su

---

Derechos (2007-2011). Campaña «Noviazgos libres de violencia. 50 días de reflexión» (2016). En el ámbito legislativo se registra: ley de trabajo doméstico (Ley 18065, 2006), ley de unión concubina (Ley 18246, 2008), ley de salud sexual y reproductiva (18426, 2008), ley de cuotas (Ley 18476, 2009), ley de acoso sexual (Ley 18561, 2009), ley de identidad de género (Ley 18620, 2009), ley de interrupción voluntaria del embarazo (Ley 18987, 2012), ley de licencias parentales (Ley 19161, 2013) entre otras.

5 Diario *El Observador*: <http://www.elobservador.com.uy/murio-la-septima-victima-femicidio-lo-que-va-del-ano-n1054890>

Diario *El País*: <http://www.elpais.com.uy/informacion/mujeres-asesinadas-ola-violencia-uruguay.html>.

6 Las Naciones Unidas definen la violencia contra la mujer como "todo acto de violencia de género que resulte, o pueda tener como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la privada". Información extraída de la página de la OMS al 25/05/2017, disponible en: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/es/>.

mensaje y le permitan a su vez trascender la esfera privada del habla cotidiana para poder acceder a una esfera pública que alcance a una cantidad mayor de individuos. En este sentido quien tiene acceso a formas específicas de discurso que le permitan alcanzar un mayor número de personas tendrá más poder. Quienes tienen acceso al discurso público pueden moldear la realidad de distintas maneras e indirectamente influenciar las creencias de los receptores, ya que como dice van Dijk «la mayor parte de nuestras creencias sobre el mundo las adquirimos a través del discurso» (van Dijk, 1999: 29). Es decir que si los discursos son utilizados en pos de los intereses de quienes poseen el poder discursivo, puede influir indirectamente en las creencias de los receptores de dichos discursos, influenciando a su vez algunos de sus pensamientos y opiniones. Siguiendo este razonamiento si se influye en la manera en que los individuos interpretan la sociedad, se influirá en algunas de sus acciones en interacción con ella. Es por esta razón que si un discurso, con acceso al poder, se constituye en acción, puede reproducir modelos tales como la discriminación racial o la desigualdad de género entre otros.

El ACD considera que los discursos de poder pueden ser analizados y criticados, desbaratando y exponiendo su funcionamiento, por lo cual siguiendo su proyecto sería fundamental analizar el reggaetón por su escucha masiva.

### ACERCAMIENTO AL GÉNERO EN CUESTIÓN

El reggaetón surge a partir de un intercambio cultural entre Panamá y Puerto Rico que comienza en los años setenta. Los primeros tracks del género fueron producidos en 1990, en los barrios pobres y caseríos de Puerto Rico. Fue conocido al comienzo bajo la denominación de «underground» y su base consistía en una mezcla de rap y reggae en español.

Siguiendo a Negrón-Muntaner y Rivera (2009), los primeros temas fueron considerados ofensivos y amorales por su contenido sexual y de violencia cotidiana explícita. El género fue atacado desde los representantes políticos de Puerto Rico, las autoridades del Departamento de Educación y los medios de comunicación, además del ámbito religioso del país. Como medida represiva para su censura se procedió a las declaraciones públicas en su contra, la prohibición de su escucha y del uso de ropa holgada (similar a la utilizada por los músicos del hip hop) en las instituciones educativas. Además de la confiscación de los discos por parte de la Patrulla Antivicios de la Policía en las tiendas de música, alegando que se promovía el crimen y el uso de drogas.

Intentando censurar el género, el Estado exigió que las letras fueran aptas para la radio, esto, sin embargo, terminó por ampliar el público puertorriqueño que consumía esta música, de la juventud de los barrios pobres a un público más amplio de la clase media. Su censura se volvió imposible, debido a que, entre otras cosas, los

temas de los que hablaba el reggaetón en sus letras eran temas reales de la sociedad de Puerto Rico, tales como el desempleo, la corrupción del gobierno y el narcotráfico. Finalmente el género se legitimó a nivel nacional, convirtiéndose, a partir del éxito de Daddy Yankee con su sencillo «Gasolina», en uno de los principales productos de exportación comercial del país.

## APLICACIÓN

Los conceptos anteriormente trabajados serán utilizados para realizar un breve comentario sobre un fragmento de la canción «Cuatro babys» de Maluma:

Ya no sé qué hacer  
 No sé con cuál quedarme  
 Todas saben en la cama maltratarme  
 Me tienen bien, de sexo me tienen bien  
 Estoy enamorado de cuatro babies  
 Siempre me dan lo que quiero  
 Chingan cuando yo les digo  
 Ninguna me pone pero

(Fragmento de «Cuatro babys», Maluma)

El fragmento fue seleccionado debido a la gran repercusión que tuvo la canción luego de su lanzamiento. La pieza musical sufrió grandes críticas que surgieron en las redes sociales, llegando al punto de que previo al show de Maluma en Montevideo a fines de 2016, se realizó una campaña para que no cantara la canción en el recital.

Aunque comentar un solo fragmento discursivo, aislado de la red discursiva que se constituye al unirlo con los otros fragmentos con los que se encuentra entramado, no nos permite realizar un análisis del discurso propiamente dicho si se pueden realizar algunos comentarios generales que permitan acercarnos a la idea central de esta ponencia que es la justificación de porqué es relevante agregar este tipo de investigaciones a las agendas de los investigadores.

El fragmento que se citó corresponde con el inicio de la canción donde se manifiesta el leit motiv de la misma, la indecisión del yo lírico para elegir entre cuatro mujeres. Las razones de indecisión que expresa a lo largo de la canción es que, como también se puede observar en el fragmento citado, todas las mujeres lo complacen sexualmente. Esto pone de manifiesto dos cuestiones que son las centrales para relacionar este comentario con lo ya dicho hasta ahora. En primer lugar, los individuos de género femenino que son representados en la pieza musical no son seleccionados como un fin sino como un medio para la realización del acto sexual. La indecisión del

yo lírico se debe a que todas las cuatro chicas cumplen a la perfección con su papel de medio para que él alcance el placer, que se constituye en este caso como el fin que quiere alcanzar. En segundo lugar y siguiendo el concepto de Gramsci de la «concepción del mundo y de la vida» (Gramsci, 1999), podríamos afirmar que la concepción que proyecta la canción deja en un claro lugar de desigualdad al género femenino. Esto lo podemos observar en la actitud tanto del protagonista, que se presenta como un semental que debe elegir entre las cuatro mujeres «Ya no sé qué hacer/ no se con cuál quedarme», como en la de las cuatro mujeres que, aunque sin voz en la canción, se presentan como sumisas o complacientes. Algo no menor a resaltar es que esta actitud sumisa el yo lírico la visualiza y la proyecta como correcta, los problemas de decisión sobre a cuál de las chicas elegir se corresponden con que todas cumplen correctamente con su rol de medio. Esto último lo podríamos observar a partir de expresiones del estilo de «Chingan cuando yo les digo/ ninguna me pone pero» que se repiten a lo largo de toda la canción.

En definitiva, es relevante observar que la «concepción del mundo y de la vida» que se proyecta y se plasma es una que no solo promueve la utilización del género femenino como un medio para poder acceder a ciertos fines (tales como el placer sexual), sino que también se presentan en un rol completamente sumiso y por lo tanto prolongando y promocionando un discurso de desigualdad de género con firmes cimientos en nuestra sociedad.

## CONCLUSIONES

La anterior ponencia tuvo por objetivo justificar la relevancia del estudio de los discursos de poder que se promueven a partir de los medios masivos de comunicación enfocados especialmente en el tratamiento de la figura femenina en el género musical reggaetón. Siguiendo lo desarrollado en las páginas anteriores podemos reflexionar que el punto central de la relevancia que cobra el análisis de estos discursos es la problemática que presenta que ciertas «concepciones del mundo y de la vida» (Gramsci, 1999) se establezcan como creencia de un grupo de individuos cada vez mayor, corriendo el riesgo que en última instancia se convierta en acción y modifique la forma de relacionarse con el entorno de los individuos modificados. Por lo tanto, parece relevante realizarnos la siguiente pregunta: ¿Si escuchamos continuamente una selección musical con cierta «concepción del mundo y de la vida» (Gramsci, 1999), puede esto modificar nuestro accionar a largo plazo? Si se considera que esta pregunta puede ser respondida afirmativamente, entonces el estudio del discurso y de la concepción de la figura femenina que se transmite a través de diversas canciones del género musical reggaetón pasa a cobrar una importancia crucial. Especialmente en identificar los puntos que contradicen los discursos públicos y privados que persiguen la reivindicación de las relaciones de género y el imaginario colectivo sobre la representación de la figura femenina.

## BIBLIOGRAFÍA

- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Hormigos Ruiz, J. (2010). «La creación de identidades culturales a través del sonido». *Comunicar*. 27 (34), 91-98.
- Jäger, S. (2001). «Discurso y conocimiento de aspecto teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos». En: Wodak, R. y M. Meyer (Editores) *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 61-99). Barcelona: Gedisa.
- Negrón-Muntaner, F. (2009). «Nación reggaetón». *Nueva Sociedad*, 223, 29-39.
- Van Dijk, T. (1999). «El análisis crítico del discurso». *Anthropos*, 186, 23-36.