

Sólo las amantes serán inmortales

Ensayos y escritos en estudios culturales y feminismo



María Teresa Garzón Martínez

*Sólo las amantes
serán inmortales*

Ensayos y escritos en estudios culturales y feminismo

María Teresa Garzón Martínez

Sólo las amantes serán inmortales

Ensayos y escritos en estudios culturales y feminismo



Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

305.42
G379

Garzón Martínez, María Teresa

Sólo los amantes serán inmortales: ensayos y escritos en estudios culturales y feminismo / María Teresa Garzón Martínez.-- 1a. Ed.-- Tuxtla Gutiérrez, Chiapas : UNICACH, 2017. 190 p. ; 14x21 cms.

1. Feminismo - estudio. 2. Mujeres - Condiciones sociales. 3. Ensayo - cultura.

ISBN edición electrónica: 978-607-8410-86-6

Primera edición: septiembre de 2017 (versión electrónica).

D.R. © 2017, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas
1 Av. Sur Poniente 1460, 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
www.unicach.edu.mx

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica
Calle Bugambilia 30, Fracc. La Buena Esperanza
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 29243, México
Tel. y fax: (967) 6786921, ext. 106
editorial.cesmeca@unicach.mx

ISBN edición electrónica: 978-607-8410-86-6

Impreso en México / Reservados los derechos

Publicación financiada por el Fondo Mixto del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Este libro ha sido dictaminado por pares académicos.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Prefacio | 7 |
| Agradecimientos | 9 |
| Nota | 11 |
| <i>Asuntos pendientes. Ensayos</i> | |
| <i>Bogotá de las nubes: un prólogo desde la memoria</i> | 15 |
| Si te dicen perra... tienen razón | 21 |
| La revolución será feminista o no será. Una mirada a tres prácticas culturales feministas contemporáneas | 33 |
| ¿A qué juega Barbie? Heterosexualidad obligatoria y agencia cultural | 43 |
| Asuntos pendientes. Intertextualidad y esperanza en “El niño proletario” | 53 |
| Una bella historia de amor. Notas a propósito de <i>No give up, ¡Maan! ¡No te rindas!</i> | 59 |
| Blanquitud. Apuntes preliminares | 75 |
| “Ninguna guerra en mi nombre”. Feminismo y estudios culturales en Latinoamérica | 91 |
| <i>Sólo las amantes serán inmortales. Escritos</i> | |
| La locura hecha leyenda | 119 |
| Alejandra | 137 |
| La rebeldía escasa | 139 |
| Homeland | 143 |
| Araceli | 145 |
| Pasajera oscura | 149 |
| Dos días en la vida | 151 |
| Su recuerdo | 153 |
| Nación hembra | 155 |
| Cuando de amor se trata | 163 |
| Sólo las amantes serán inmortales | 167 |

PREFACIO

Sólo *las amantes serán inmortales* es una propuesta de viaje por paisajes y territorios que producen a la vez sensación de *déjà vu* y el deleite de lo nuevo por descubrir. Viaje donde tiempo y espacio son entretejidos a la manera del *griot* africano, que hace de la oralidad un recurso de la memoria para hablar del pasado en el presente, del entonces en un aquí sin caer en la cronología perenne del deber ser que produce tradición, sino más bien el relato elíptico genealógico disruptivo de las verdades, de las formas de nombrar y del verbo que quiere controlar. Viaje de intervención política y de imaginación teórica que da otros sentidos a los márgenes habilitando otros posibles tránsitos y... bajo la metodología de la sospecha. Esta *griot* construye relatos a partir de puntos de fuga, subvirtiendo las formas canónicas del relato oficial, recurriendo a una intertextualidad hecha de los trazos de memoria cuyas huellas están en la cultura, en sus artefactos que interpelan precisamente a esas formas canónicas de contar, a sus contenidos, marcas y signos y, por lo tanto, a su poder productor de orden, subordinación y disciplinamientos.

Tiempo y espacio van y vienen en una búsqueda constante de intersticios por donde producir otras formas de sentido, por donde mostrar las posibilidades de subvertir ese orden expuesto, por ejemplo, en las formas rizomáticas de la heterosexualidad obligatoria y sus efectos en las vidas de las mujeres, en la pigmentocracia y sus procesos de racialización en la producción de nuestras identidades. Los feminismos y sus activismos son algunas de las claves para destejer y tejer de otro modo, pero este texto va más allá... Su escritura permite que la mirada se pierda en un horizonte donde lo posible lo es por la estética que transmiten sus ideas, que queramos avanzar más para constatar que lo que parece el espejismo de un oasis lo es o no... Invitación a encontrarnos en su escritura, a producir nuestros propios desplazamientos, a atrevernos ¿por qué no?, mientras seguimos el recorrido porque nos permite sumarle nuestros propios

derroteros, esos desvíos reflexivos por las sendas de la memoria, por la imaginación de lo que podría ser.

Bogotá, a través de la mirada/escucha —porque la ciudad tiene la capacidad de hacerse oír— de una mujer, es parte del viaje, como lo son las palabras y sus posibilidades de tornarse en acción política en tanto se exponen para nombrar lo innombrable en el paisaje urbano de Nuestramérica y también en el ciberespacio que habitan y transitan las feministas.

La invitación a este recorrido no puede ser retrospectiva porque negaría el carácter elíptico del pensamiento que lo anima y, además, el espíritu de que está imbuido: la disrupción de los feminismos en sus encuentros con los estudios culturales críticos. Es también un viaje por sus lecturas, su música y su escritura que nos permiten adentrarnos de otras maneras en su mundo que es nuestro, el de aquí, de este Sur con mayúsculas en su heterogeneidad. La literatura y el cine, como el activismo callejero, devienen, en su escritura, la posibilidad de otra historia a través de la memoria, de lo personal es político como práctica cultural transformadora.

Mónica Cejas, 31 de mayo de 2017.

AGRADECIMIENTOS

En este camino, mi camino, he sido bendecida por la presencia de personas e instituciones que han apoyado, en diferentes momentos, la producción de este libro. Quiero agradecer, en principio, al Posgrado en Estudios e Intervención Feminista del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH) y al proyecto FOMIX-CONACyT por garantizar las condiciones materiales de este sueño. A Mónica Cejas por su presencia en mi vida y su lindo prefacio. A Merarit Viera y Mónica Eraso por sus precisas y amorosas observaciones. A las revistas *Nómadas* —publicada por el Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos (IESCO) de la Universidad Central de Colombia—, *Calle 14* —publicada por la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas— y *Vozal*, por permitir la republicación de algunos artículos, así como a mis compañeras de aventuras: Luisa Fernanda Hernández, Merarit Viera y Daniela Villegas por apoyar la republicación de nuestro artículo: “Ninguna guerra en mi nombre”. A Efraín Ascencio Cedillo por la hermosa foto de portada. Además, quiero agradecer al café Natura, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, porque muchos de los escritos que aquí publico fueron garabateados allí. Por último, quiero agradecer al sillón café, el cual disputo con Statham noche tras noche, por permitirme estar cómoda y caliente mientras escribo.

NOTA

Un alto en el camino. Cuando se vive la vida medio kilómetro a la vez, a veces es necesario detenerse en el camino para hacer balance, recordar y tomar nuevos aires. Este libro es eso: una forma de hacer balance por medio de una antología de ensayos, escritos y temas que de una u otra forma han marcado mis vidas tanto intelectuales, como políticas y creativas. Algunos de los textos que presento hoy ya han sido publicados, otros fueron publicados en una primera versión y otros son inéditos. Pero todos en su conjunto eran, hasta ahora, asuntos pendientes. Aquí sigo la senda que hace muchos años elegí de los estudios culturales leídos desde un posicionamiento feminista, lo que me ha llevado a trabajar con literatura, cine, música y televisión, entre otras expresiones de la cultura popular y sus posibilidades de agencia. Pero no me limito al “asunto” académico, también presento escritos como relatos de la existencia de quienes, como yo, han tenido que elegir entre seguir el camino o lanzarse por el abismo, con la mirada siempre en el sol, sin importar lo aterrador del precipicio, como afirma Áurea Sabina. Y lo hago porque tengo la convicción de que no importa dónde te encuentres, si a mi lado o a miles de caminos de distancia, o quién seas o cómo luzcas, avanzando medio kilómetro a la vez, de tu mano, en este camino o en el abismo o en lo profundo de la noche, estamos creando nuestra historia, mientras avanzamos hacia la nada, en ese universo donde sólo las amantes serán inmortales.

Territorio Jaguar, mayo de 2017.

Asuntos pendientes. Ensayos

BOGOTÁ DE LAS NUBES: UN PRÓLOGO DESDE LA MEMORIA

Bogotá de las nubes (1984), de Elisa Mújica (1918-2003), es una novela corta que, por medio de una narración fragmentada, en un presente inclusivo, cuenta la historia de Mirza Eslava: una niña que se ve obligada a migrar desde su pueblo, Belén de Cerinza, a la capital colombiana, en los años veinte del siglo XX.¹ La narración empieza cuando Mirza anciana, arrodillada en el atrio de una iglesia, hace una recapitulación de su vida, se enfrenta con los dolores a los cuales no se había enfrentado y, en especial, hace memoria de esa ciudad que conoció a sus nueve años y siente miedo. Bogotá fue, entonces, un río de automóviles, ruidos y esencialmente una “claridad cegadora” como la de las nubes. En el presente de Mirza, Bogotá ya no es más aquella de casas de una sola planta de dudosa fusión entre el estilo santafereño de patio y corredores y el afrancesado de marquesinas y baldosín que se hallaban entre Las Nieves y San Diego.² La ciudad ahora es un infinito comercio que se extiende desde las Cruces —centro de la ciudad— hasta Unicentro —primera gran plaza comercial inaugurada en Bogotá construida en el norte de la ciudad— y en donde ella definitivamente no tiene un lugar al cual asirse.

Mirza arriba a la capital cuando Colombia sufre un proceso de “explosión social” que se hace manifiesto en el “éxodo rural que desplaza un número masivo de población del campo a la ciudad” (Romero, 199: 389). Dicho proceso genera las condiciones para que, en algunas ciudades, ese nuevo grupo de habitantes que en principio no pertenecen a la estructura tradicional de la ciudad se inserte como “masa” obligando, por ejemplo, a

¹ Este ensayo fue escrito, bajo la coordinación de Luz Mery Giraldo, como prólogo a la novela *Bogotá de las nubes* (1984), de la escritora colombiana Elisa Mújica, en el marco del proyecto Biblioteca de Bogotá, realizado por el Instituto Colombiano de Cultura y Turismo y la Universidad Nacional de Colombia en el año 2000. Una primera versión de este ensayo fue publicado en CD-ROM: *Biblioteca de Bogotá* (2000), Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

² Dos de los barrios más antiguos y representativos del centro de Bogotá.

la transformación de las formas de vida en Bogotá y la mentalidad de sus habitantes. Mirza es testigo y protagonista de ese proceso, ella hace parte de ese grupo inmigrante que debe coexistir con los refinamientos de la sociedad “cachaca” tradicional que no le permite integrarse, que la mantiene excluida.³ Sin embargo, con el tiempo, Mirza aprende modales: se acostumbra a pronunciar la “r” con los dientes apretados y a no combinar trajes negros con zapatos color café. A lo que nunca puede adaptarse es a esa llovizna bogotana, inevitable, cotidiana, transparente, menuda.

En su infancia, la niña solitaria camina por las calles céntricas de la ciudad como abstraída. En aquellos tiempos en Bogotá aún se podía caminar sin temor a que los “gamines” brotaran de cualquier lugar y en medio de un movimiento certero y rápido despojaran a su víctima de alguna pertenencia.⁴ Entonces, Mirza se distrae mirando vitrinas, pero lo que más le emociona es entrar a la librería de la Calle 12 en donde tiene acceso al mundo que la saca de su tedio infantil: la literatura. No obstante, gracias al reflejo de los vidrios de esas mismas vitrinas, Mirza se acostumbra a ver lo que considera un terrible defecto físico: su lunar en el rostro. El lunar va a ser el rasgo visible que divide a las tres Mirzas: niña, adulta y anciana. La niña oculta su lunar por miedo a la burla, se ilusiona con que un día desaparezca y a veces lo ve palidecer, pero la verdad es que es su radar, su compañía. Para la adulta, el lunar no es más que otro de sus múltiples defectos físicos: mujer de silueta casi cuadrada, piel gris opaca, ojos hundidos, ochenta centímetros de cintura y casi cien de busto. Para la anciana, cuando Mirza empieza a sentir pulsaciones en su cuello, es señal de que la vida ha llegado a su fin, pues la enfermedad, el cáncer, empieza a desarrollarse en su cuerpo.

En su juventud, mientras Mirza trata de adaptarse a su nueva vida, los cambios sociales en Colombia empiezan a “favorecer” a las mujeres. Gracias al espíritu progresista del presidente Olaya, pero más porque su matrimonio no fue favorecido con el nacimiento de un varón (Mújica, 1984),

³ “Cachaco”, en femenino “cachaca”, es una denominación socio-demo-antropológica usada en Bogotá desde antes de 1830, que a principios del siglo XX refiere a aquellas personas nacidas en la capital que pertenecen a su élite y son herederos de los criollos ilustrados.

⁴ Denominación para los niños que viven en las calles y cometen robos a quienes transitan por ellas.

la mujer tuvo acceso a la educación superior. Es en el año 1934 cuando la Universidad Nacional abre sus puertas a las jóvenes de buena familia que tenían deseos de estudiar una carrera profesional. A Mirza la medida no la favorece, ya que ella es de las primeras que ingresa a trabajar como secretaria en una oficina, ubicada en el galante edificio Cubillos, acatando los mandatos de su propio destino. Empero, para las mujeres de la generación de Mirza que ingresan a una nómina laboral, la proeza les deja una mirada entre afligida y tierna. Éste no fue un triunfo, sino un sacrificio tan necesario en una ciudad que crece, que se moderniza a pasos agigantados, demandando manos para su progreso.

En efecto, esa ciudad no sólo requiere de enfilear a las mujeres en el sector de servicios, sino que además necesita borrar su propia memoria arquitectónica. Así que en pro de alcanzar los cielos con grandes edificios derrumba antiguas casas, como la del marqués de San Jorge, donde Mirza vivió sus últimos años de infancia y que gracias a ella tuvo su último esplendor con la visita que le hizo Gala Urbina, su amiga rica. Mirza conoce a Gala Urbina en la escuela. Por estar sus destinos entrelazados se vuelven amigas inseparables ante el asombro de las demás niñas: la decisión de Gala de que Mirza sea su segunda en “el puente está quebrado” fue una designación capaz de cambiar radicalmente el mundo. El día en que Gala Urbina pisa el suelo de la deteriorada casa donde vivía Mirza, sus residentes la engalanaron como en el tiempo en que allí habitaba un marqués. Fue el último esplendor de la casa-inquilinato, pues luego fue demolida para levantar el tan esperado edificio Cubillos de la carrera octava, rascacielos de ocho pisos de altura, paradigma de la construcción en Bogotá.

Indudablemente, la explosión urbana modificó la fisonomía de las ciudades. Con el tiempo, el centro de Bogotá se convirtió en un revoltijo sin Dios y sin ley, los cerros quedaron demasiado lejos, y con dificultad se distinguen las calles de las carreras (Mújica, 1984). Bogotá pierde los atributos que una vez la personalizaron, ya no queda nada que a Mirza le dé una pista para recordar quién habitaba en dónde. Para colmo, ninguna fachada le vuelve a ser familiar desde que el pueblo bogotano comprende que la tan “cantaleteada” democracia es una farsa y decide arrasar con lo

que se encuentra en su camino un 9 de abril de 1948.⁵ El edificio Cubillos, que sería testigo de la presencia inminente de la fatalidad en el destino de Mirza, ese que marcaría el término de una época, deja su nombre original para adoptar el de Andes. Para Mirza anciana, el edificio se veía enano en comparación con las torres que lo circundaban, ya no era esa mole de cemento, sino uno más de tantos que quedarían en el olvido.

Cuando el destino une de nuevo a las dos amigas de infancia, Mirza descubre que para ella lo mejor habría sido quedarse en su pueblo, casarse con algún empleado humilde como lo hizo su madre y llevar una vida tranquila. Una vida “tradicional” en la que sea imposible plantearse ser la amante del jefe, quien enamora a Mirza únicamente con el deseo de pasar las tardes de tedio. Sin embargo, su pueblo cada vez se hallaba más lejos, de él sólo conserva el recuerdo de la ceremonia de la preparación de los tamales que duraba varios días, en una cocina gigante cuyos olores no puede separar de la imagen materna. En el patio, en medio de la vigilia de las cocineras, una vieja le cuenta historias que luego Mirza vuelve a contar en su colegio en las horas de descanso en uno de sus muchos intentos por pertenecer a alguna parte. Ahora bien, de ese idilio prohibido, a Mirza le queda la culpa de dos muertes: la del hijo que debió abortar y la de Gala Urbina, esposa legítima de su amante, quien al descubrir el engaño prefiere quitarse la vida saltando del quinto piso del edificio Cubillos a pasar por la vergüenza de disputarse un hombre con una “calentana” venida quién sabe de dónde, de clase media y, para colmo, fea.

En su adultez, con su ingreso a la universidad, la vida en el ambiente académico interroga a Mirza con respecto a su papel como mujer en la sociedad bogotana. Allí descubre la implicación de los nuevos tiempos, años setenta, que proponen una libertad en forma de “exigencia” para las mujeres. Libertad que sus compañeras no saben cómo atender, mujeres que se pregonan dueñas de sus actos y de sus cuerpos pero que, en ciertos

⁵ Hace referencia a los hechos ocurridos el 9 de abril de 1948 luego del homicidio del caudillo del pueblo y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán. Esta jornada marca la historia de Bogotá a causa no sólo de la muerte de un hombre que representaba una gran esperanza para el pueblo, sino por la destrucción de las edificaciones del centro de la capital. También, en términos historiográficos, el hecho se inicia para periodizar el inicio del periodo llamado de “la violencia”.

momentos, no son tan independientes ni tan autónomas ni tan liberadas de complejos. Sin embargo, la experiencia de vida de Mirza es ignorada por las compañeras que le ocultan temas de conversación para no escandalizarla, que la cuestionan en torno a su sexualidad y que la presionan para que abandone su fe católica. Ciertamente, Mirza anciana recuerda cómo su lucha por abrir brecha para las otras generaciones de mujeres se ignora; cómo transformar las oficinas de los hombres en un ambiente doméstico, amigable y amoroso, adornado con flores y portar retratos, se ve como una tarea banal, sin mérito. Las mujeres de la generación de Mirza, necesariamente, están condenadas a ser vistas por las más jóvenes como ancianas sin recuerdos de lucha y resistencia, ajenas a una revolución feminista que ahora ellas creen inventar de la nada.

Por otra parte, las relaciones de Mirza con otras mujeres no le otorgan la posibilidad de quitarse el miedo que siempre la acompaña. Ella no tiene amigas, su madre muere cuando es aún una niña, en la universidad es marginada por su edad, sólo le queda el morrocoy de plata que pertenecía a su tía Soledad. El morrocoy de plata es una especie de fetiche que pasa de generación en generación poseyendo la historia de cada mujer que lo guarda. El morrocoy narra, entonces, con sus ojos de esmeralda, toda una serie de historias que datan del tiempo en el cual Ondina, madre de Soledad, fue acusada de haber tenido una hija de un brujo. Al reconciliarse con su pasado, Mirza anciana accede a toda la tradición de las mujeres de su familia, que la visitan como fantasmas, en la inminencia de la muerte. Al final de la novela, la Mirza anciana encuentra su morada donde siempre la tuvo, en las imágenes de su madre, de su abuela y en las de todas aquellas mujeres que estuvieron antes que ella y que aún siguen allí, habiéndola.

En efecto, las historias de las mujeres que narra Mújica son tristes, a veces desesperanzadoras, pero todas están asociadas con la memoria de sus antepasadas, la cual representa un triunfo al sobrevivir al olvido. Además, estas vidas de mujeres fluyen en la literatura de Mújica asociadas directamente a algunos momentos paradigmáticos en la historia colombiana. Ciertamente, Mirza se ve acompañada por lugares y personajes representativos de la vida en la ciudad, al punto que se puede afirmar que ningún cambio del paisaje urbano y cultural de la ciudad sucedió sin que

ella se percatara; asimismo, ningún cambio en su vida se había efectuado sin que de una u otra forma Bogotá hubiera participado. Sin embargo, Bogotá para Mirza es temor, son pecados inconfesos, es exclusión; por ello, su habitar en la ciudad es más un riesgo que un triunfo. Anciana y cansada, acepta que la niña que siempre fue no volverá a aparecer porque ha terminado por ser como la misma ciudad que la adoptó, una Mirza en constante transformación y cambio, una Mirza ajena, lejana, extraña.

De esta manera, Mújica hace una invitación a recorrer la ciudad por sus rincones más secretos, por medio de una mirada femenina que es capaz de escuchar las voces de las casas, los balcones, los edificios y de todo ese fluir de una ciudad alocada que crece sin importar el sentir de sus habitantes. La novela se alimenta del recuerdo, de la experiencia, indaga sobre la mejor manera de hacer de la ciudad la morada de una mujer que busca un lugar para habitar, para descubrirse y aceptarse, y donde el anonimato, consecuencia obligada de la masificación del mundo urbano, aparece como la posibilidad de escapar de una sociedad que cada día se hace más estrecha, tensa y violenta. *Bogotá de las nubes*, museo de varias ciudades, de varias historias y de varias mujeres, pero de una sola soledad, la de Bogotá.

REFERENCIAS

- Berg G, Mary (1995). "Las novelas de Elisa Mújica". En María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio de Negret y Ángela Inés Robledo (ed.). *Literatura y diferencia. Autoras colombianas de siglo XX*, vol. 1. Bogotá y Medellín: Universidad de los Andes, Universidad de Antioquia.
- Nadheza Truque, Sonia (1998). *Elisa Mújica en sus escritos*. Bogotá: Fundación Santandereana para el Desarrollo Regional.
- Mújica, Elisa (1984). *Bogotá de las nubes*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Robledo, Ángela Inés (1999). "Bogotá en la escritura de mujeres". *En otras palabras. Mujeres y espacios urbanos*, abril, 5: 74-80.
- Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Antioquia: Universidad de Antioquia.

SI TE DICEN PERRA... TIENEN RAZÓN

Paulina Rubio sorprendió en la quinta edición de los Premios Grammy Latinos (2004) cuando invitó, paradójicamente, a los hombres a ser más “perros”.¹ “Perros” es una de las canciones de su último CD y es interesante porque actualiza la equivalencia hombre = perro, la cual constituye un ejemplo concreto de las representaciones contemporáneas de masculinidad en Latinoamérica. Aunque existen diversos significados según el contexto donde aparece, en la región la palabra “perro” suele entenderse de dos formas: como un animal doméstico o como un sinónimo de aquel ser humano al que llamamos “hombre”. Sin embargo, ambas formas de entender la palabra “perro” difieren en los usos coloquiales, en tanto que el animal es representado como dócil, fiel y tierno, mientras que el humano suele ser representado como brusco, desgraciado, ordinario y promiscuo (Cuestas y Gari, 2003).

La historia de esta representación de lo masculino puede rastrearse desde el siglo XIX. En el caso colombiano, por ejemplo, una de las calles del barrio La Candelaria recibe el nombre de “calle del perro”, pues allí aparecía un demonio masculino transformado en animal. No obstante, es hasta mediados del siglo XX cuando “perro” se consolida como una representación de masculinidad con la publicación de la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1963). Dicha novela narra la historia de un grupo de jóvenes en una escuela militar, en Lima, Perú. Allí se aprecian dos usos de la representación “perro”: a) para hacer referencia a una vida complicada, violenta, oscura —“vida de perro” o “peor que un perro en misa”, como refranes populares que se usan de manera coloquial para expresar esa misma idea—; y b) para nombrar a los personajes que poseen un matiz negativo dado por su extrema propensión a la violencia en un

¹ Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Nómadas*, núm. 23, Instituto de Estudios Sociales, Universidad Central, Bogotá, 2005, pp. 195-201. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116741020>.

contexto hipermasculino, en el cual lo militar es constituyente de lo humano.²

Años después de la publicación de la novela de Vargas Llosa, la representación “perro” se transforma gracias a la emisión de la telenovela *Perro amor* (1998): una historia romántica que narra la relación de “perro” Brando y Sofía Santana (*Razón y Palabra*, 2000). No es apresurado afirmar que parte importante del éxito de *Perro amor* se debió al uso de la representación citada y su reiteración a través de la creación de otro personaje: la mascota del protagonista: un perro. Dicha mascota representa todo lo que “perro” Brando no es, pero podría llegar a ser y, de hecho, llega a ser: un hombre fiel, comprometido, amoroso. Es interesante recordar esta telenovela no sólo porque representa el antecedente directo del proceso de transnacionalización de la televisión colombiana, sino también porque transforma los matices negativos de la representación “perro”.

En efecto, ya no nos enfrentamos a una representación de “perro” violento y negativo, sino a uno coqueto, seductor, romántico. Marlén Cuestas y Gary Gari Muriel, investigadores colombianos, encontraron indicios del cambio de la representación “perro” en su indagación sobre representaciones de lo femenino y masculino en jóvenes escolares de colegios distritales en Bogotá (2003). Como producto de tal experiencia, Cuestas y Gari publicaron algunos mosaicos, en los cuales las referencias a lo militar desaparecen y se introducen elementos que pueden indicar formas positivas de representar lo masculino, pero también cierto tipo de reclamos.

Indudablemente, la consigna por construir hombres menos “perros” pasa, en la actualidad, por la identificación de cuáles son las representaciones que construyen lo humano y, en ese mismo sentido, las divisiones y jerarquías del sistema sexo/género. Porque si bien es cierto que los “perros” son seres poco deseables para las mujeres heterosexuales —por la presunción de su renuencia a asumir compromisos amorosos y por su promiscuidad—, también es cierto que la representación “perro” provee de insignias culturales a quien la ostenta como más capacidad sexual, mayor jerarquía en el orden social, mayor susceptibilidad a ser deseado y

² Con respecto a un uso similar de la representación “perro”, véase la película de Alejandro González Iñárritu *Amores perros* (México, 2000).

admirado, etcétera. Sin embargo, llama la atención que cuando la reconstrucción de las representaciones tradicionales de género pasa por la representación “perra”, las cosas se vuelven más complicadas, por no decir escandalosas. Ciertamente, en la mayor parte de Latinoamérica, “perra”, además de ser la hembra de la especie canina, equivale a decir prostituta, promiscua, puta. Es una representación negativa de lo femenino, al punto de ubicar a la mujer portadora de la representación en un lugar de estigma y vergüenza.

SI TE DICEN PERRA...

Hace algunos años, gracias a una referencia de la escritora española Lucía Etxebarria (*La letra futura*, 2000), conocí la propuesta de la artista peruana Natalia Iguíñiz: “Perrahabl@”.³ Junto a Sandro Venturo, Iguíñiz propone una intervención, de gran impacto mediático, en el espacio urbano de Lima, Perú. Transcurre el año de 1999 cuando Lima se despierta empapelada con tres mil afiches tipo publicitario en los cuales se lee: “si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, porque te pusiste una falda muy corta y traicionera”; “si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos”; “si tu ex te dice perra está en su derecho, está dolido porque lo dejaste”. Como fondo de los afiches se observa la imagen de una perra de la especie canina: negra, sin pedigrí, casi deshecha, pero desvergonzadamente feliz. Por último, en la parte inferior de cada afiche se observa una dirección electrónica: hablaperra@hotmail.com.⁴

La propuesta, como lo cuenta la misma Iguíñiz, fue documentada en una exposición de “infografías”, donde se publicaron testimonios enviados al correo electrónico y se presentaron fotografías de los afiches y de la intervención del público transeúnte sobre los mismos. Una vez inaugura-

³ Natalia Iguíñiz (Lima, 1973) es artista visual. Se desempeña en la actualidad como docente en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Escuela de Arte Corriente Alterna y el Centro de la Fotografía. En 1999 formó, junto con Sandro Venturo, el colectivo Laperrera, el cual realizó intervenciones en el espacio público reflexionando en torno a temas como el género, la identidad nacional y coyunturas propias de la política peruana. “Perrahabl@” hace parte de dicha experiencia.

⁴ La obra de Iguíñiz está publicada en www.nataliaiguiniz.nom.pe.

da la exposición se generó un debate, liderado por grupos feministas, ONG y funcionarios públicos, entre otros, en el cual se cuestionaba la “moralidad” del proyecto: no se puede “poner en ridículo a una serie de personas e instituciones que trabajan hace más de veinte años por los derechos de la mujer”, se dijo.⁵ Más que poner en ridículo a la mujer, considero que la “perra” de Iguñiz proporciona herramientas de reflexión sobre cómo representar a la mujer, no de forma positiva o negativa, pero sí comprometida con la idea de transformar la vida social.

La historia de la representación “perra” es, desde hace tiempo, la misma: desde principios del siglo XX se utiliza “perra” para nombrar a las mujeres promiscuas. Basta citar sólo un ejemplo. En 1919 se publica un artículo de carácter científico, en la *Revista Nacional de Agricultura* (1919: 175-176), uno de los entes responsables de la difusión del conocimiento colombiano, en el cual se enseña cómo escoger una mascota doméstica. Una elección que merece reflexión es la perra canina, por su infidelidad con el amo en periodos de “calentura”. Este artículo, en particular, es producto de una generalizada preocupación por la profilaxis y la eugenesia, en la cual importa tanto elegir una mascota apropiada, como una esposa adecuada. En efecto, según lo expresa Gregorio Marañón en su libro *Amor, conveniencia y eugenesia* (1929), la elección de una esposa se encuentra mediada por especificaciones similares a las que orientan la elección de una mascota: la mujer debe ser sana y poco susceptible a la infidelidad.⁶

⁵ En www.nataliaiguiniz.nom.pe (consultado el 3 de febrero de 2005).

⁶ En este momento cabe la pregunta sobre otros tipos de representaciones de género que se dieron en la misma época, pero que sobreviven de manera menos generalizada y más limitada por las diferencias de clase. Por ejemplo, en el caso concreto de Bogotá, a principios del siglo XX, frente a la severa transformación demográfica de la ciudad, ciertos cuerpos se empiezan a representar con la palabra “lobo/a”. Los “lobos” y las “lobas” son aquellas personas que imitan defectuosamente los símbolos de jerarquía social en el vestido: “Familias numerosas se arracimaban en los antiguos barrios pobres o en las zonas marginales de las ciudades, acaso agrupadas por afinidades de origen los de un mismo pueblo o una misma región. Y a medida que el grupo crecía, su presencia se hacía más visible y alertaba acerca del fenómeno demográfico que se estaba produciendo. Si alguno de los emigrantes salía de su gueto y aparecía en otro barrio, llamaba la atención de la sociedad tradicional y merecía un calificativo especial [...]” (Romero, 1999: 390). En la actualidad, la representación “lobo/a” es funcional en el lenguaje coloquial propio de ciertas clases sociales que buscan guardar su distinción ya no frente a las olas de inmigrantes, sino frente a los fenómenos de ascensión social producto de economías

Siguiendo estas ideas, creo posible pensar que perra y esposa se encuentran unidas en virtud de sus hormonas y los sentidos otorgados por el lenguaje y la representación. Lo que importa resaltar aquí es que, en la actualidad, “perra” sigue teniendo un sentido similar:

En el Perú (no sólo), perra es una de las maneras de referirse a las mujeres que hacen uso de su cuerpo libremente. Si partimos de que somos una sociedad culturalmente católica, nos encontramos con que en un extremo está la virgen y en el otro la puta; obviamente perra es toda aquella mujer que va de la mitad al final. Además, existe una especie de lógica por la cual el cuerpo de la mujer es tentación de delito. Por ello, la mujer no sólo no puede estarlo usando para provocar, sino que es culpable de todo lo que le pase, lo cual pareciera contradictorio con la cosificación que se hace en la publicidad.⁷

En Perú, no es extraño referirse al cuerpo de la mujer a través de denominaciones asociadas a lo animal: lomo, costilla, pescadito, perra. Esto, evidentemente, es una forma de cosificación de lo corporal. Aquí, cualquier mujer puede ser una “perra”. Pero, además, como “perra”, cualquier mujer puede ser incitadora y culpable, al mismo tiempo, “de lo que pase”.

Y de pronto aparecen en la ciudad estos afiches. Unos los toman en serio. Otros sospechan de la joda. ¿Tiene sentido pegar estas idioteces en las calles? Exacerbar las contradicciones puede ser el primer paso para airear las contradicciones. Y procesarlas. Y exorcizarlas. Más aún cuando los fantasmas generados por el prejuicio y la desigualdad nos acechan. Si algunos lo toman dramáticamente, es porque resulta evidente que vivimos en una sociedad donde

ilegales. Tanto a principios del siglo XX como a finales del mismo, la distinción entre “loba” y “perra”, como representaciones de lo femenino, en el mismo contexto urbano, radica en el uso que cada una tiene: la primera hace referencia a la práctica del “buen vestir”, unido a la tradición, las ideas de urbanidad y la moda; la segunda a las prácticas sexuales del cuerpo, la reproducción y la coquetería. La “loba” se ubica en un sistema de distinción social; la “perra” en uno de distinción de sexo/género.

⁷ Entrevista con Natalia Iguíñiz realizada el 23 de noviembre de 2003.

compartimos valores machistas. Si otros dudan, es porque consideran ridículo pensar que la coquetería es sinónimo de putería. Lo que sí sorprende es que muchas personas ilustradas consideren peligroso este juego, al punto de descalificarlo y exigir aclaraciones. ¿Acaso temen que la gente se reafirme en sus “perversiones”? ¿Acaso no estamos de acuerdo con la frase “hablando —o gritando o expresando o llorando— se entiende la gente”?⁸

Pese al malestar que suscitó, es innegable que Iguñiz moviliza un ejercicio paródico en torno a la representación. El ejercicio de la parodia, o del “como si”, se basa en repeticiones rituales. Su fuerza política radica en convertir la práctica de la repetición en una postura que permita movilizar otras relaciones de poder, potenciando ciertas inestabilidades producto del proceso mismo de repetición (Butler, 1990). Con relación a “Perrahabl@”, Iguñiz reafirma la perra como un “equivalente natural” de ciertos cuerpos humanos que, sin embargo, son “construidos” desde la dicotomía virgen/puta, a través de un ejercicio hegemónico de la mirada. En virtud de tal repetición no sólo se naturaliza el cuerpo, también se abren fisuras que representan inestabilidades constitutivas de la naturalización perra-cuerpo-mujer, con lo cual se (d)enuncia lo artificial de la representación. Así, la propuesta de Iguñiz puede entenderse como un ejercicio paródico cuya potencia se ubica en la posibilidad de abrir fisuras que perturben las representaciones de género, dando paso a la emergencia de nuevas identidades políticas capaces de responder a ciertas demandas y reivindicaciones asociadas a las mujeres.

Hablamos de identidades políticas cuando hacemos referencia a aquellas narrativas del yo y del nosotras producidas no desde una idea de esencia, sino desde una conciencia política, una estrategia de lucha, asociación y agencia para la transformación social (Braidotti, 2000). Aquí, por ejemplo, la mujer no existe, la “perra” tampoco. En este sentido, “perra”, repetida, deconstruida y vuelta a construir, funciona como una doble subversión identitaria: subvierte la representación de “perra”, retando sus impactos negativos, y subvierte las narrativas de identidad

⁸ En www.nataliaiguñiz.nom.pe (consultado el 23 de febrero de 2005).

propuestas desde algunos feminismos regionales que, siguiendo sus propias estrategias, enuncian una identidad cimentada en los roles tradicionales de la mujer.

En efecto, ¿por qué no pensar “perra” como una posibilidad de identidad de las mujeres en otros términos? En ese sentido, sería posible decir que si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, no sólo porque te pusiste una falda muy corta y traicionera, también porque “perra” está siempre en lucha por el sentido de qué es “perra”, cómo puede llegar a ser una identidad política, cuáles son los efectos a nivel de violencia simbólica y física que tal propuesta genera y cómo contrarrestarlos. Pero “Perrahabl@” no sólo propone un cambio en la forma como inventamos nuevas identidades y representaciones, también abre el espectro de posibilidades para preguntar por la acción política, su relación con el arte y el uso de las nuevas tecnologías de comunicación e información.

CIBERFEMINISMOS: TECNOLOGÍAS PARA EL ACTIVISMO SITUADO

A primera vista, existen muy pocas mujeres o colectivos feministas interesados en proponer el debate en torno a los ciberfeminismos en Latinoamérica. De hecho, si hablar de feminismo en nuestra experiencia regional es difícil, mucho más dificultoso es hablar de ciberfeminismo y, en especial, de arte ciberfeminista. Según lo explica Cindy Gabriela Flores,⁹ pese a que en la región ya se han realizado algunos proyectos de NetArt, multimedia y arte digital, y se han organizado colectivos tales como Coyolxahuqui Articulada, ComuArte y Polvo de Gallina Negra (México, 1983), muy pocas son las mujeres que se nombran a sí mismas como ciberfeministas. No obstante, esa falta de enunciación no implica que los ciberfeminismos latinoamericanos no existan. En efecto, creo que éstas son corrientes híbridas que se empiezan a constituir no por medio de prácticas artísticas, como en el caso del Primer Mundo (Kuni y Reiche, 2004: 7-13), sino por prácticas de divulgación del conocimiento.

Indudablemente, en Latinoamérica se aprecia una apertura hacia la capacitación, la utilización de las tecnologías de la información —rastreado

⁹ Entrevista con Natalia Iguñiz.

desde la publicación del Manifiesto Hipatia— y la dotación de infraestructuras tecnológicas, en pro de movilizar acciones para la alfabetización virtual y el activismo situado, privilegiando problemáticas como la violencia física, la hambruna, la ecología y el analfabetismo (Escobar, 1999). México tiene la experiencia más consolidada a través de proyectos com: el Grupo de Información en Reproducción Elegida, A.C. (GIRE), la Red LAC Red Latinoamericana y Caribeña de Jóvenes por los Derechos Sexuales y Reproductivos, la campaña “Ni una muerta más”¹⁰ o las propuestas de “empoderamiento” de la mujer movilizadas por Verónica Engler y Cindy Gabriela Flores.¹¹ Costa Rica, por su parte, presenta una propuesta interesante con su participación en la WENT (Capacitación para Redes Electrónicas de Mujeres en Asia y el Pacífico). Y Colombia expone casos puntuales de apropiación de las tecnologías de la información para promover el acceso de las mujeres a las TIC, desarrollar recursos de información, impulsar el acceso a redes e incidir en políticas públicas. Dichos esfuerzos todavía tienen que sortear obstáculos como las barreras antitecnológicas, la falta de conocimientos básicos para el uso de Internet y la poca reflexión sobre cómo interactúan mujeres y tecnología.

En este horizonte, “Perrahabl@” constituye uno de los precedentes de esas alternativas de acción ciber. Pese a no producir una práctica artística y de comunicación desde y para la red, como lo hacen Coco Fusco, Tania Aedo y Maris Bustamante, entre otras,¹² Iguñiz reconoce la potenciali-

¹⁰ En www.cimacnoticias.com/01nov/01112204.html.

¹¹ En www.ciberfeminista.org.

¹² Coco Fusco patrocina la llamada “operación digna”, sobre los sucesos acontecidos en Chihuahua. Su propuesta plástica se centra en explorar los temas de identidad y de activismo en pro de mujeres emigrantes, siendo pionera en lo que se refiere a pensar el cuerpo situado y las nuevas tecnologías en la región (www.thing.net/~cocofusco). Tania Aedo, artista visual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, se interesa, particularmente, por el cuerpo y la identidad. Aedo ha participado en varias exposiciones entre las que se cuentan: “Homenaje a Carlos Olachea”, “Xilografías” y “Espalda con espalda”, y en 1995 recibió el premio de adquisición del XV Encuentro Nacional de Arte Joven (www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/020398/taniaedo.html). Maris Bustamante se destaca por su reflexión sobre el cuerpo de la mujer como una encarnación monstruosa, como encarnación perversa. Muestra de ello es su obra “La muñeca de Frankenstein” (www.arts-history.mx/marisbustamante/marits/semblan.html). Vale la pena destacar aquí que, desafortunadamente, de las pocas latinas que han mostrado algún grado de interés en prácticas estéticas ciberfeministas, casi todas residen en Estados Unidos.

dad de las nuevas tecnologías y las utiliza en un momento (1999) donde éstas aún eran extrañas en la vida cotidiana de la mayoría.

[...] el afiche era solo un estímulo, para la discusión, la confrontación... y el correo electrónico fue uno de los canales por los cuales pude recibir algo de estas reacciones y conversaciones... la idea era que el trabajo se moviera en las dos calles (calle y net), pero además tenía la particularidad de ser anónimo, rápido y muy barato, por lo que muchos de los correos tenían la textura de una pared de baño público.¹³

Por su carácter anónimo y su naturaleza mediática, no era posible opinar sobre el proyecto sin acceder al correo electrónico dispuesto para ello, en teoría. Porque en la práctica “Perrahabl@” transitó por la ciudad física, la virtual y los medios de comunicación. Cualquiera podía opinar y cualquiera opinó: en el noticiero, en el *email*, en la misma calle escribiendo sobre los afiches. Esto propició que la mayoría del público espectador-actor, no familiarizado con el correo electrónico, se involucrara y conociera su uso de manera lúdica. Pero más allá, la perra de Iguñiz nos permite pensar formas creativas de apropiación de las tecnologías de la información, con miras a patrocinar la emergencia de nuevos actores políticos, nuevas “redes” y formas alternativas de organización y acción.

Ciertamente, la “perra” de Iguñiz muestra cómo entablar comunicaciones fundando procesos de coalición identitaria a través del arte y el uso de la tecnología. Coalición identitaria significa imaginar políticas de la representación, con impactos en los procesos de subjetivación, que entiendan la identidad como una construcción social, más que como una esencia natural, en un momento específico de la acción social. Ello, por supuesto, no supone olvidar la pregunta por la materialización del cuerpo (Butler, 2002), sino trasladar la pregunta a los contextos virtuales. En este sentido, “perra” puede generar ese proceso de coalición entre grupos de mujeres para quienes las posibilidades paródicas, tecnológicas y auto-gestionadas constituyen una opción de agencia diferente a las opciones

¹³ Entrevista con Natalia Iguñiz.

heredadas del movimiento popular de mujeres y el movimiento feminista de segunda ola.

Evidentemente, la intuición es que tras dos olas de movimiento feminista y de mujeres en Latinoamérica, emergen grupos de activistas para quienes los problemas por enfrentar y las estrategias por seguir cambian de forma radical —aunque también cabe la posibilidad de que un supuesto cambio generacional sólo sea la reiteración de las diferencias constitutivas que hacen parte de toda lucha y movimiento social—. Los nacientes ciberfeminismos regionales pueden ser muestra de tal cambio. Aquí, las preguntas sobre las diferencias de “género” pasan a un segundo plano, para dar paso a otra serie de preguntas: ¿qué caminos debemos seguir para la rearticulación de los movimientos de mujeres frente a las realidades contemporáneas? ¿Cómo construir un movimiento que responda a nuestras “situaciones” geopolíticas o no eurocéntrico? ¿Cómo escapar de la hegemonía de lo heterosexual? ¿Cómo asumir problemas antiguos que, sin embargo, aún quedan por resolver como, por ejemplo, las exclusiones constitutivas? ¿Cómo lograr coaliciones efectivas con otros grupos y luchas? En suma, ¿cómo cambia la vida en un espacio virtual y qué podemos hacer desde ahí?

¿PERRA HABLA?

A lo largo del presente escrito he tratado de pensar la propuesta de Iguiniz como un ejercicio plástico en el cual se abren fisuras que perturban las representaciones de las mujeres, agenciando espacios para la emergencia de identidades políticas. Lo anterior enmarcado en un contexto donde parte de las luchas feministas se piensan como “ciber” y llaman la atención sobre la necesidad de imaginar la acción política desde la intervención artística y el uso de tecnología. Por ello, considero “Perrahabl@” como un antecedente de lo que puede llegar a ser la agencia cultural en Latinoamérica. Sin embargo, aún resta preguntar: ¿estamos dispuestas a asumir estrategias de coalición virtual y material? ¿Cómo patrocinar, efectivamente, la construcción de prácticas estéticas ciberfeministas regionales? En la repetición de “perra”, ¿qué exclusiones se generan y qué ejercicio de poder se garantiza con dichas exclusiones? En conclusión, la

pregunta y apuesta que me ronda es si es posible una reinención de nosotras mismas, no esencialista, tecnológica y localizada en un contexto geopolítico particular. Como feminista afirmo que sí. Sin embargo, este sí es una afirmación precaria, es como decir: si te dicen perra tienen razón...

REFERENCIAS

- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómadas*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2000). *Género en disputa*. México: Paidós Mexicana.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cuestas, Marlén y Gary Gari Muriel (2003). *¿De jóvenes? una mirada a las organizaciones juveniles y a las vivencias de género en la escuela*. Bogotá: Círculo de Lectura Alternativa.
- Escobar, Arturo (1999). "El final del salvaje: antropología y nuevas tecnologías" y "Género, redes, lugar: una ecología política de la cibercultura". En *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Bogotá: ICAN, CEREC.
- Etxebarria, Lucía (2000). *La Eva futura / La letra futura*. Barcelona: Destino.
- Iguíñiz, Natalia, [http:// www.nataliaiguiniz.nom.pe](http://www.nataliaiguiniz.nom.pe) (consultado en 3 de febrero de 2005).
- Kuni, Verena y Claudia Reiche (eds.) (2004). *Cyberfeminism, Next Protocols*. Canadá: Autonomedia.
- Marañón, Gregorio (1929). *Amor, conveniencia y eugenesia*. España: Historia Nueva.
- Razón y Palabra* (2000). núm. 16, año 4, noviembre 1999-enero 2000. Disponible en: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antteriores/n16/pantalla16.html> (consultado en 11 de febrero de 2005).
- Revista Nacional de Agricultura* (1919). Enero-febrero. Bogotá: Hacienda.
- Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Viveros, Mara (2004). "El concepto de 'género' y sus avatares: interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias". En Ángela María Estrada y Carmen Millán de Benavides (eds.). *Pensar (en) género*. Bogotá: Instituto Pensar.

LA REVOLUCIÓN SERÁ FEMINISTA O NO SERÁ. UNA MIRADA A TRES PRÁCTICAS CULTURALES FEMINISTAS CONTEMPORÁNEAS

“La revolución será feminista o no será”. Es un eslogan que se viene escuchando con fuerza desde hace algunos años en el contexto del feminismo colombiano y, diría yo, en el resto de Latinoamérica. ¿De qué revolución se trata? ¿De qué feminismo se trata? Estas preguntas aún no tienen una respuesta clara, pero existen indicios que me permiten ir creando un panorama de análisis. Ciertamente, en un contexto social como el de mi país, donde las embestidas de la derecha son cada vez más fuertes y donde el conflicto armado no ha cesado por completo, la revolución social parece ser una bella utopía. Sin embargo, las mujeres, feministas o no, siguen en pie de lucha, porque sabemos que nada se puede sin la utopía. Claro, no quiero adoptar un tono profético para afirmar que las mujeres lo podemos todo. Tampoco quiero esencializar el sujeto “mujer”. Sólo digo que en esta coyuntura específica existen tendencias del feminismo colombiano que siguen creyendo que la “revolución será feminista o no será”. Y lo será, porque muchas de nosotras estamos exhaustas de tanto desamor y violencia, de tanta falta de reconocimiento, de tanta falta de representación. Además, porque la única revolución exitosa del siglo XX es el feminismo y vamos por más.

Ahora bien, vale la pena volver a preguntar de qué feminismo se trata. A esto, habría que agregar otras cuestiones: ¿podemos hablar de feminismo después del cisma ocurrido a propósito del XII Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, donde fue evidente la división entre el feminismo regional? ¿Existe un movimiento social hoy al que se le pueda poner el nombre de feminismo? ¿Las mujeres jóvenes, en la actualidad, se asumen como feministas? ¿Qué implica eso en sus vidas? No estoy de acuerdo con la tendencia de pensar que el movimiento feminista está llegando a su fin como movimiento social. Puede que éste exista como teoría del conocimiento o, a veces, como proceso de subjetivación, se dice. Pero como movimiento social ya se ha desdibujado. Yo no lo creo. Al con-

trario, pienso que cada vez más mujeres empiezan a conocer el feminismo y unirse a él.

En este capítulo deseo analizar tres experiencias del feminismo no institucional, autónomo y urbano, ya que me interesa dar a conocer ciertas estrategias de lucha de mujeres jóvenes que se nombran como feministas y que proponen formas contestatarias de agencias culturales; es decir, actos *okupa*, en donde la estética, el grafiti, la música, el cine, la calle, devienen en el mecanismo por el cual se propone una revolución donde podamos bailar y hacerlo a nuestra manera. Ciertamente, y tal vez esté pensando con el deseo, yo soy de las que cree que existe un potencial en el trabajo del feminismo con la cultura que reedifica las discusiones sobre qué significa ser mujeres, a cuáles poderes nos enfrentamos hoy, qué significa ser un movimiento social y cómo funcionan las políticas de coalición en caso de que ellas existan, movimiento en el cual vale la pena analizar, con el ánimo de generar condiciones de posibilidad para que el mismo se solidifique y muestre tanto sus fortalezas, como sus dificultades y límites.

A GOLPE DE TAMBOR Y REBELDÍA: LA BATUCADA LÉSBICA DE BOGOTÁ

Del Toque Lésbico, de Bogotá, tengo una imagen que me hace ruido siempre. Aconteció hace muchos años. Estábamos frente a la Procuraduría General de la Nación, en Bogotá, en un plantón feminista cuyo objetivo era defender la despenalización del aborto. Las chicas de la batucada estaban tocando, mientras las demás gritábamos consignas. De repente, apareció en escena un hombre de edad avanzada que sostenía una Biblia en alto y gritaba injurias contra nosotras. La mayoría nos quedamos calladas para escuchar bien lo que el señor decía. Nos maldecía y convocaba a Dios para castigarnos. Era una escena apocalíptica, en parte, o así lo viví yo. Pero la batucada no se detuvo, sino que rodeó al señor con sus tambores y siguió tocando y tocando y tocando. El señor no tuvo otra opción que retirarse, llevándose su Biblia bajo el brazo. Creo que esta escena tiene un potencial simbólico muy fuerte: mujeres lesbianas que a punta de golpes de tambor vencen al patriarcado católico encarnado en el cuerpo de ese señor y le apuestan a la rebeldía lésbico feminista. Ahora bien, ¿qué hace la batucada en la ciudad?:

Con tambores y alegría nos tomamos las calles como un acto político de visibilización de nuestra existencia lesbiana. Porque creemos que la música es un medio que dice, propone y sintetiza propuestas políticas transformadoras, el TOQUE LÉSBICO utiliza los tambores para crear territorios libres de opresiones, ahuyentar la discriminación por cuestiones de sexualidad, raza, clase y género y atraer la libertad para todos los grupos humanos (“Toqueles”, 2009).

La batucada es un proyecto de mujeres lesbianas que ve la luz en la marcha de orgullo LGBT, realizada en Bogotá, en 2009. Y desde ahí empieza a ser parte importante de todas las manifestaciones feministas en la ciudad. De hecho, la batucada ha participado tanto de las marchas de orgullo LGBT, como de otros actos de resistencia como son los plantones en defensa de la despenalización del aborto, los que han criticado los acuerdos de libre comercio, los que celebran el día de las rebeldías lésbicas, los que han condenado los asesinatos perpetrados por paramilitares a líderes sociales como el humorista Jaime Garzón y, últimamente, la marcha de las putas. Claro, ésta no es la única experiencia que existe en Latinoamérica. De hecho, en la región existen muchas batucadas lésbicas, todas trabajando en sintonía con la necesidad de defender la existencia de las mujeres. No obstante, como afirma Monique Wittig (2005), las lesbianas no son mujeres y, en ese sentido, el horizonte político es deconstruir el mito de la mujer a punta de golpe de tambor y rebeldía, y eso es justamente lo que hace el Toque Lésbico. Sin embargo, éste no es un discurso posmoderno y neoliberal, en el cual todo vale. No. Aquí existe un sentido crítico sobre qué causas defender, cómo hacerlo y cómo sustentarlo. Entonces, la política de la representación de las mujeres, en Colombia, empieza a ser cuestionada, siempre bajo las coordenadas del feminismo, específicamente el lésbico, como teoría del poder, de la resistencia y de lo posible.

Entonces, revolucionar lo que sabemos, lo que creemos saber, por lo que luchamos, lo que amamos, los cuerpos, parece ser la apuesta. A través de una actitud contestataria, pero supremamente seductora, las chicas de la batucada gritan a los cuatro vientos que “son malas y pueden ser peores”. Sí, su actitud no es condescendiente, ni sumisa, ni débil, porque las

mujeres de la batucada se construyen, en escena, como chicas malas, que vienen, que van, que sueñan, que luchan. También, porque las chicas del toque lésbico bogotano se entienden como comprometidas con políticas anticapitalistas, antirracistas, antisexistas. Gústenos o no, ésa es mi versión de la batucada lésbica: un grupo de mujeres, todas lesbianas, todas en devenir, que se toman la calle, la plaza, el parque, con sus tambores, para subvertir la materia de lo real, los cuerpos, los imaginarios, engendrados en una sociedad patriarcal y lesbofóbica.

Ahora bien, no todo es color de rosa y no podría serlo. En el interior de la batucada lésbica existen tensiones, malentendidos, desenfados y opiniones encontradas. Muchas veces, a la calle no todas salen porque no comparten ciertas luchas, puntos de partida o de llegada. Varias de las discusiones que se han tenido en el interior versan sobre cómo incidir en el movimiento feminista más institucional, qué tipo y naturaleza de luchas se puede apoyar, cómo organizarse para practicar el *performance*, cómo vestirse, cómo presentarse, a dónde ir.

Ahora bien, existe un aspecto importante de la batucada que no quiero dejar pasar: la batucada funciona como una escuela de formación, no sólo feminista, sino también musical. En efecto, muchas de las mujeres que la integran han llegado allá sin mayor formación, porque tampoco se necesita. La batucada se encarga de enseñar, de orientar y de ser solidaria. Entonces, el toque lésbico, cada vez más, se consolida como un laboratorio feminista —lésbico feminista—, lleno de optimismo, sí, pero también superando fracturas y desconciertos. Ellas apelan al trabajo con la cultura, entendida en un doble sentido, como mundo simbólico, imaginario y corporal, pero también como horizonte de intervención, con miras a aportar en la transformación y a la producción de condiciones de posibilidad para la emergencia de un mundo también soñado por nosotras. Éste es su toque, éste es su baile, ésta es su revolución.

COLECTIVO DIVER-GENTES: FEMINISMO, *QUEER*, DECOLONIALIDAD

El colectivo Diver-gentes no es específicamente un colectivo feminista y, en todo el sentido de la palabra, sí lo es. Me explico. Este colectivo empezó como forma de expresión de un grupo de jóvenes, estudiantes de la

Licenciatura en Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, que buscaban una forma u otra de existencia para ellas y ellos. En su búsqueda, no sólo apelaron al *performance* como forma de expresión, sino que se sirvieron de todo tipo de teorías género-sexuales para dar contenido a su ejercicio. Allí, encontraron el feminismo y la teoría *queer* y se quedaron con ello. La teoría *queer* les ha servido para entender la constitución de las identidades no hegemónicas, la fuerza de los discursos y la resistencia. El feminismo les ha liberado: del miedo que puede implicar asumir una vida como seres que se definen por su abyección, de la incertidumbre que supone apostarle a la política como forma de existencia, o de las contradicciones que se avecinan cuando se sale a la calle a protestar siendo parte de un movimiento social como éste. Por ello, para mí, este colectivo se puede entender como feminista sin sombra de duda. Claro, aquí las divergentes tal vez me dirán: “por supuesto que no. Somos feministas, pero no nos agotamos en ello”. A lo cual yo responderé: “el feminismo, históricamente, nunca se ha agotado en el feminismo”.

Divergentes aparecen en la escena académica en el año 2008, cuando lanzan su publicación y un manifiesto algo abstracto, pero muy sugestivo. Yo tuve la oportunidad de acompañarles ese día. Se me pidió que hablara de uno de los temas que más me obsesiona: el cuerpo. Desde ese momento, me han unido al colectivo un sentimiento compartido de “sí se puede” y muchas actividades en común. Si tuviera que caracterizar a este grupo diría que es un grupo de seres, porque no se nombran ni como hombres ni como mujeres, muy contestatarios y creativos en sus estrategias políticas, que ha venido haciendo presencia no sólo en el espacio académico, también en las calles, en las marchas, en los mítines estudiantiles. Su política consiste en poner en crisis, tanto material como imaginariamente, a los sujetos sexuados y sus deseos. Por eso, en este grupo es posible encontrar una gama de autodenominaciones identitarias que retan el sentido común: tortilleras, heteroconfundidas, fridas, macorinas o, simplemente, lesbianas. No son una familia, son una manada y eso es otra forma de hacer las cosas.

Y sí, Divergentes empezó a hacer presencia en la ciudad con puestas en escena y *performances* que llamaron mucho la atención y nos obligó a voltear la mirada hacia ellas. A medida que la experiencia crece, ésta

muta, al punto de poder afirmar que de aquellos primeros experimentos a través de la agencia cultural no queda nada. Diver-gentes ha probado con el *performance*, con el video, con la pospornografía y con el material impreso.

Me interesa aquí presentar tres cosas sobre este colectivo: la forma como se han apropiado del feminismo, la forma como usan lo *queer* y la forma como entienden lo decolonial. Empecemos por lo primero. Ya he dicho que para mí este colectivo es, en esencia, feminista. Pero, ¿de cuál feminismo estamos hablando? Diver-gentes, como muchas mujeres jóvenes en Colombia, son herederas del feminismo blanco hegemónico, con sus versiones regionales y, a veces, muy unido a lo institucional. De allí sacan provecho y se saben actuando desde el privilegio: porque ya hay luchas que se han ganado, pero también porque son “gentes” privilegiadas en sentido de educación, de raza y de clase. No obstante, esto no es un obstáculo, sino un aliciente. Desde esa posición tratan de deconstruir o, por lo menos, desnaturalizar lo que sabemos de los cuerpos y sus deseos. Por ello, Diver-gentes se sienten más cómodas con las denominaciones no esencialistas de la identidad porque, como dije antes, la tarea política del feminismo sigue siendo dismantelar el mito de la mujer. Entonces, en este movimiento deconstructivo, la colectiva se adscribe a un feminismo crítico, paródico, juguetón, contestatario. Por sus cuerpos desfilan perras como Itza Ziga, mujeres King Kong como Virginia Despentés, depredadoras como Lydia Lunch, lesbianas como Ochy Curiel, ángeles negros como Angela Davis, subalternas mudas como Gayatri Spivak, cyborgs como Donna Haraway, *queer* contrasexuales como Beatriz Preciado. Así pues, este feminismo no es amable, ni tierno, ni condescendiente y sus políticas radican, en la mayoría de los casos, en poner de pies el mundo donde vivimos, siempre pensando, como un día lo dijo Michel Foucault (1996), que somos una invención reciente y así como aparecimos, vamos a desaparecer. Claro, este feminismo no les cae bien a muchas feministas, ni al resto de gente en general. A veces lo critican por considerarlo *light*, otras por posicionar temas que no son relevantes para la lucha de las mujeres, otras porque es irresponsable con la historia misma del feminismo.

¿Cómo entra a jugar lo *queer* aquí? Pues pienso que desde el lado de la deconstrucción y la guerra por la resignificación. Lo *queer* es una práctica

por la resistencia que se basa en el uso del lenguaje, pensado éste como el sustento de la cultural, en donde es posible apropiarse de ciertos “discursos de odio”, como los llamará Judith Butler (2004), para darles un nuevo significado, siempre pensando que si somos algo como humanos, eso es lenguaje. Entonces, los seres abyectos se reapropian de los insultos para darles otro sentido o, mejor, vaciarles de sentido, en un contexto neoliberal donde todo parece valer. Ése es el sentido de la resistencia *queer*: hacerse de un lugar en el discurso donde se pueda transformar el insulto, y transformar los procesos de subjetivación que el mismo genera por algo diferente. *Queer*, entonces, ya no será una marca que implique vergüenza, sino una forma de decir: “sí, *queer*, muy *queer*”. Diver-gentes ha adoptado esta estrategia, pues para ellos la palabra, el discurso, es un material maleable y, al contrario de lo que pregonan algunas, la guerra por la resignificación sí se puede ganar. Ciertamente, cuando se nombran con adjetivos identitarios tipo comando, es decir, que cumplen una función supremamente importante, pero que no se pueden ubicar fácilmente en el sentido común, le están apostando al juego del lenguaje y transformando, de alguna manera, los mismos discursos de la identidad y sus efectos performativos.

Con respecto a la perspectiva decolonial, se puede decir que Diver-gentes apela a la idea de que hoy no se puede pensar lo social sin echar mano de la colonialidad del poder en tanto es parte de lo que somos. Indudablemente, después de los procesos de independencia acaecidos en algunos países del sur global, en el siglo XX, existe una conciencia sobre que, aunque la colonización administrativa y territorial llegó a su fin, la colonialidad, como un sistema de poder colonial que rige diferentes formas de trabajo, sexualidad, subjetividad y naturaleza, aún se mantiene vigente. Esta forma de poder, en lo relacionado con la sexualidad, por ejemplo, se alía con la heterosexualidad obligatoria, creando una imagen de mundo dual, donde sólo existen dos opciones de existencia y una supuesta coherencia entre sexo, género y deseo. Frente a estos imaginarios, Diver-gentes reacciona y los reta. Por ejemplo, cuando en las marchas gritan que “la revolución será poliamorosa o no será”, se burlan de los ordenamientos de parentesco de la sociedad patriarcal y los dotan de otros sentidos. Ahora bien, la colonialidad también habla de la construc-

ción del otro, del otro como diferente e inferior, casi siempre a través de categorías raciales y de género. Entonces, si tú eres mujer, eres negra y eres lesbiana, estás metida en el problema de tres formas diferentes, pero complementarias. Divergentes se saben con privilegios y los ponen en escena y los parodian y los deconstruyen. No se quedan con nada ni con nadie. Eso es todo y con eso es suficiente.

LA POÉTICA DE LAS DELICIAS: LA FULMINANTE ROJA

En 1990, Annie Sprinkle utilizó por primera vez la denominación pospornografía para presentar su espectáculo *The Public Cervix Announcement* y, a la vez, generó una crítica a la imagen del sexo presentada en la pornografía y también a las representaciones médicas. Durante los últimos años, la iniciativa de Sprinkle ha encontrado continuidad, desde diferentes ámbitos y con diversas inscripciones teóricas y estéticas, en los trabajos de Shelly Mars, Fatal Video, Virginie Depentes, Del LaGrace y Bruce La Bruce. Entonces, se consolida un campo de producción de representaciones donde aquellas que habían sido objeto pasivo de la representación pornográfica aparecen ahora como el centro perverso de la pulsión escópica y la hipertrofia del ojo, cuestionando los códigos de heterosexualidad, la estabilidad de las formas de hacer sexo y las relaciones de género que desde allí se proponen. Estamos, pues, ante una nueva poética del porno y sus delicias. Poética que ha llegado ya a Latinoamérica y que se transforma aquí según las condiciones geopolíticas.

La Fulminante Roja, un proyecto artístico y performático colombiano, hace parte de este grupo de propuestas pospornográficas. La Fulminante es un cuerpo de mujer, sin más identidad que su seudónimo, que viene apareciendo en lugares públicos desde el año 2010 y también en la red con su página oficial: www.lafulminante.com. De esta manera, Fulminante se adscribe a un momento de máxima expansión y globalización del posporno gracias a diversas tecnologías de producción y difusión audiovisuales y digitales, así como a los discursos sobre el cuerpo producidos desde la cultura cibernética. Ella, que representa el estereotipo de la mujer deseable: rubia, de piel canela, delgada, que opta por dejar de lado la sintaxis típica del porno, es decir, desnudez del cuerpo, desmembración del cuerpo en órga-

nos sexuales, privilegio de estos órganos en primer plano, montaje repetitivo de la penetración, la felación y el *cum shot*, para centrarse, más bien, en la erótica del cuerpo que parodia el porno y así lo deconstruye. Porque si algo es cierto es que el porno hace parte de las tecnologías que se esfuerzan por normalizar o patologizar, por mostrar u ocultar diversas prácticas corporales. En este sentido, la pornografía no es sino un discurso entre otros sobre la verdad del sexo. Ahora bien, la pospornografía afirma que la sexualidad es siempre representación, siempre *performance*. Se trata, por tanto, de evitar el monopolio de la representación y de evitar la voluntad de verdad sobre el sexo y la sexualidad. En ese sentido, la pospornografía trata de crear representaciones de la sexualidad divergentes, minoritarias y alternativas a las propuestas por la pornografía dominante. Así, pues, lo que tenemos en la escena con La Fulminante es un cuerpo hegemónico, sí, pero dueño de una feminidad subversiva, en tanto no responde a los cánones de género o, por lo menos, los perturba, y termina siempre, en virtud de su parodia, desacreditando lo que se sabe de las mujeres, de la feminidad y del porno mismo. Por ello, sin duda alguna, La Fulminante se inscribe en el feminismo y en la tarea contemporánea de llenar de feminismo todos los espacios de poder.

Sin embargo, La Fulminante Roja no es únicamente una crítica al género y a la heterosexualidad tal y como aparecen en el porno. La Fulminante es una crítica social a la carrera armamentista colombiana, al orden militar que gobierna mi país, a la injusticia y al dolor crónico que produce una sociedad patriarcal, machista, conservadora y racista. Ésta es, en ese sentido, una politización de la mirada pornográfica. Por ejemplo, en su *performance* “mamada antiimperialista”, La Fulminante homologa el capitalismo salvaje con los hombres y habla de cómo uno y otro funcionan de manera conjunta en un contexto neocolonial, neoconservador y androcéntrico. Así, el capitalismo y los hombres se presentan con las mismas características: poderosos, fuertes, indolentes, dispuestos a todo a cambio de dinero y de los sueños de poder. En este momento, La Fulminante trae a la escena, donde ella está desnuda, una pistola, la apunta hacia el frente y luego la empieza a mamar, como evidencia de cuál es el papel de las mujeres en ese orden descrito. Es evidente, entonces, que masculinidad, capitalismo y violencia conforman un vínculo casi indestructible y, en palabras de La Fulminante, terriblemente enfermo. Allí las mujeres

somos puro accesorio, puro objeto de deseo, pero raras veces deseantes por nosotras mismas. Y, claro, también se vislumbra una crítica a la heterosexualidad, pues la mirada pornográfica usualmente reifica este sistema político en el que las mujeres parecen no tener más opción que mamar las armas de los hombres. Eso es lo que dice La Fulminante, y eso es lo que creo yo. ¿Cuánto puedes soportar? ¿Hasta dónde puede llegar tu obediencia a la muerte? ¿Qué atrocidades eres capaz de obedecer?

CODA

El sábado 25 de febrero de 2012 se realizó en varias ciudades de Colombia la marcha de las putas, con el objetivo de hacer entender a la sociedad que cuando digo “no” es “no”, sin importar la forma como vaya vestida o la forma como me comporte. En esta marcha han participado todas las experiencias de las que he hablado aquí, lo que me lleva a pensar que dichas experiencias cada vez se consolidan más y tienen mayor impacto tanto en el mismo movimiento como fuera de él. Entonces, he querido reseñar brevemente estas experiencias de agencia cultural porque las considero potentes no sólo a la hora de mostrar qué se puede hacer con el orden normativo. Y a eso hay que responder con la memoria y la sistematización. Por ello, ésta es una invitación para trabajar más de lleno con el feminismo contemporáneo y sus expresiones de agencia cultural, siempre pensando que ya es hora de que las mujeres, feministas o no, se asuman a través de la conciencia rebelde, porque, a todas luces, la “revolución será feminista o no será”.

REFERENCIAS

- Butler, Judith (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Foucault, Michel (1996). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.
- “Toqueles” (2009) [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=J6-gtr3Ta18> (consultado el 17 de mayo de 2017).
- Wittig, Monique (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

¿A QUÉ JUEGA BARBIE?

HETEROSEXUALIDAD OBLIGATORIA Y AGENCIA CULTURAL

No he venido para decirles cómo acabará todo esto.
Al contrario, he venido a decirles cómo va a comenzar.
Voy a colgar el teléfono y luego voy a enseñarles a todos
lo que ustedes no quieren que vean. Les enseñaré
un mundo sin reglas y sin controles, sin límites ni fronteras.
Un mundo donde cualquier cosa sea posible.
Lo que hagamos después es una decisión que dejo en sus manos.
Lana y Lilly Wachowski, *Matrix*, 1999.

El deseo funciona en mí de manera diferente, obstinada, como la escritura misma. Sin embargo, creo *ser* una identidad política contestataria —cruzada por tantas cosas que ya ni sé— que no se siente a gusto con la heterosexualidad como sistema político, pero sí como práctica erótica.¹ Por eso para mí es de vital importancia estudiar la heterosexualidad y sus efectos en la vida de las mujeres. Con este fin deseo acercarme a la categoría de heterosexualidad obligatoria y entender cómo la misma se transforma no en una práctica erótica afectiva, sino en un mandato, en un sistema político hegemónico, el cual, no obstante, se puede desmontar a través del impacto de los argumentos simbólicos e imaginarios que le dan sustento. Esto supone un trabajo en el campo de lo cultural, en pro de la construcción de un mundo sin reglas y sin controles, sin límites ni fronteras, donde lo ininteligible no tenga fin. Quiero entonces acercarme a la temática de la siguiente manera: en un primer momento hablaré del feminismo lésbico para ubicar el horizonte de las condiciones de posibilidad que permiten la emergencia de la noción de heterosexualidad obligatoria; luego hablaré específicamente de la noción de heterosexualidad obliga-

¹ Este artículo fue publicado originalmente en 2011 en la revista *Calle 14*, vol. 5, núm. 6, ASAB, Universidad Francisco José de Caldas, Colombia, pp. 46-54. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021744004>.

toria; por último, reseñaré una experiencia de agencia cultural que puede aportar al desmonte simbólico e imaginario del sistema político, del no lugar, de la heterosexualidad obligatoria.

LA BESTIA DE LA SOMBRA

A finales de la década de los sesenta, el movimiento lésbico aparecía en el ámbito de la sociedad occidental como un “nuevo” movimiento social. Aunque desde hace miles de años se ha hablado de lo lésbico desde diferentes vocabularios, es sólo hasta la mitad del siglo XX cuando lo lésbico devino un movimiento político que halló sus primeros aliados en el movimiento homosexual y en el feminismo de la segunda ola. El movimiento lésbico pronto se emancipa, sin embargo, pues no encuentra las condiciones propicias para desarrollar una lucha propositiva. Por una parte, encuentra que el movimiento homosexual, liderado en su mayoría por hombres, es tan patriarcal y machista como el resto de la sociedad, y aún lo sigue siendo. Por otra parte, entiende que las feministas de la segunda ola no están dispuestas a meter sus manos en el fuego por la causa lésbica, la cual consideran una demanda de segundo orden. Frente a este panorama algunas lesbianas empiezan a buscar vida propia, generando espacios autónomos de quehacer político.

Una década después, años setenta, se da una proliferación de teoría lésbica, gracias a lo cual el movimiento se consolida. Aparecen grupos como Oikabeth, de México, Ayuquelén, de Chile, o las Entendidas, de Costa Rica. También se genera un movimiento por la memoria que da origen a los archivos de investigación y cultura lésbica en París. Y se realizan los encuentros lésbicos latinoamericanos y del Caribe. Para los años ochenta, el movimiento lésbico se encuentra en auge: florecen revistas, eventos, marchas, lugares de encuentro y una muy seria producción académica. Dentro de esta producción destaca el trabajo de Adrienne Rich y Monique Wittig. Rich, con su artículo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica” (1980), denuncia la heterosexualidad forzosa que demanda y determina la invisibilidad del lesbianismo, y propone un “continuum lésbico”, que plantea como una alianza de sororidad entre mujeres que luchan por dismantelar la opresión patriarcal. Wittig, con su

artículo “No se nace mujer” (1980), plantea la heterosexualidad como un sistema político de desigualdades y a la lesbiana como un concepto que está más allá de las categorías de sexo, porque ella no es una mujer ni en lo político, ni en lo ideológico, ni en lo económico, ya que, de hecho, lo que constituye a una mujer es su relación de supuesta complementariedad con un hombre y con el régimen de verdad que le permite ser en tanto “hombre”.

Desde otro ángulo, y de manera paralela al proceso arriba citado, emergen grupos y producción teórica que buscan escribir una historia del lesbianismo que incluya categorías como raza y clase, desde una perspectiva decolonial, es decir, que no remita necesariamente a las experiencias de las mujeres blancas, de clase media, educadas y urbanitas. Aparecen en la escena organizaciones como Salsa Soul Sisters o el Combahee River Collective. Se da, además, la *Declaración feminista negra* (1974), que se compromete a luchar en contra de la opresión racial, sexual y la heterosexualidad obligatoria, en una apuesta pionera por la interseccionalidad. Germinan voces tan importantes como las de las chicanas Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga, con su libro *This Bridge Called My Back* (1981), en donde mujeres negras, indígenas, chicanas, inmigrantes y asiáticas alzan su voz para denunciar el sexismo y la lesbofobia. Para que sus voces no sean apagadas, se crean editoriales dedicadas a publicar textos lésbicos de mujeres de todas las razas, como Kitchen Table Press. Pese a todo este florecimiento de perspectivas, compromisos políticos y puntos de vista, es indudable que lo que el feminismo lésbico ha legado, además del reto de mirar a los ojos a la bestia de la sombra, como la llamara Gloria Anzaldúa, y encontrar allí ternura en vez de horror, es el estudio consecuente de la heterosexualidad obligatoria.

LA HETEROSEXUALIDAD OBLIGATORIA Y OTROS DEMONIOS

En un contexto donde se pregunta insistentemente por la subordinación de las mujeres, autoras como Catharine MacKinnon o la misma Adrienne Rich opinan que las explicaciones que hasta ahora se han dado, como la división del trabajo por razón de sexo, son insuficientes mientras no integren en su análisis una perspectiva que involucre la

construcción social de la sexualidad como un sistema político. Por lo tanto, la sexualidad no es pensada, desde ahora, como un acto de placer o reproducción, sino que es concebida como un fenómeno social mucho más amplio. Fenómeno que, no obstante, está cruzado de manera constituyente por un pensamiento heterosexual, incapaz de no concebir el mundo desde una visión dual, moderna y colonial, que separa a hombres y mujeres imponiéndoles jerarquías y roles, en donde lo que prima es el principio masculino. A este pensamiento y a sus efectos de dominación se le ha denominado “heterosexualidad obligatoria”. Así, la heterosexualidad deja de ser simple práctica erótico-afectiva y deviene sistema político de carácter obligatorio, inubicable, que excluye otras formas de sexualidad, las cuales sólo existen como resultado de una ardua y dolorosa lucha (Mogrovejo, 1996). Aquí es importante aclarar que la heterosexualidad en sí misma no es opresiva para las mujeres, lo que resulta opresor es su obligatoriedad social.

El concepto de heterosexualidad obligatoria ha ido transformándose gracias a los aportes de diversas feministas. Para Janice Raymond la heterosexualidad dibuja una “heterorrealidad” como la visión del mundo en que la mujer existe siempre en relación con el hombre. Una situación cuyas relaciones de poder están desequilibradas peligrosamente hacia el lado de lo masculino. Por su parte, Lucía Hoagland matiza el concepto y habla de “heterosexualismo”, que es una relación económica, política y emocional concreta entre hombres y mujeres, en la que los hombres fungen como dominantes y las mujeres como subordinadas. Aquí, la homosexualidad es una especie de exterior constitutivo y el lesbianismo es el límite de ese exterior: es lo indecible, lo que excede la economía de la heterosexualidad. Para Judith Butler, las categorías de género y de heterosexualidad obligatoria funcionan de manera conjunta y el desmonte de una será, por obligación, el desmonte de la otra. Carla Lonzi, por su parte, define la heterosexualidad obligatoria como una forma de sexualidad masculina que nos es impuesta a las mujeres en las sociedades patriarcales.

Ahora bien, lo que se propone al estudiar este concepto no es sólo hacer un aporte epistemológico al feminismo, sino invitar a repensar nuestra realidad para poder fundar una conciencia de las oprimidas más amplia y compleja, como el mismo mundo donde vivimos, y así proponer

una lucha política tal vez más rica e imaginativa. Es preciso decir que la tarea política a la que nos enfrentamos no consiste, en ningún caso, en reemplazar mujer por lesbiana, sino en aprovechar nuestra posición estratégica como lesbianas para desarmar el orden heteronormativo o heterosexual (Turcotte, citado en Falquet, 2004: 12). Dentro de este planteamiento encontramos diversos grupos que, desde la perspectiva de la sexualidad no heteronormativa como un derecho y lo *queer*, vienen trabajando los imaginarios que nos impone la heterosexualidad obligatoria con el fin de retarlos, machacarlos, parodiarlos, deconstruirlos, etcétera. Uno de esos grupos es colombiano y se llama Mujeres al Borde. Ellas, mujeres LGBTI (lesbianas, bisexuales, transgeneristas e intersexuales), trabajan desde el arte y los medios de comunicación desde hace más de ocho años. A través de la parodia y los ejercicios afirmativos de la identidad tratan de mostrar cómo funciona la heterosexualidad obligatoria y cuáles son sus efectos en la vida de las mujeres no heterosexuales, no heteronormativas. Entre su producción destaca el cortometraje: *¿A qué juega Barbie?* (2001).

¿A QUÉ JUEGA BARBIE?

Este corto es en sí una parodia en cinco actos, es decir, una repetición ritualizada, una mimesis deconstructiva de un mundo que aparece “como si” fuera el mundo, dando cuenta de acciones éticas, posiciones políticamente incisivas y potencializadoras y posibilidades de agencia cultural (Braidotti, 2004). El cortometraje cuenta la historia de una Barbie rubia que es sacada de su estantería en cualquier tienda infantil y llevada a la casa de su nueva dueña: una niña a quien se la va a denominar Dios. Primer acto de la parodia. ¿Qué puede significar que en una sociedad católica y patriarcal se feminice e infantilice al jerarca más antiguo de nuestra historia occidental? La niña Dios es un personaje que en la historia aparece poco, pero su presencia se nota a cada momento. Es, en ese sentido, un personaje opresor cuya función es instalar una especie de función paterna, es decir, la ley que va a gobernar su propia habitación, su mundo y que, de hecho, es heteronormativa, pues no puede pensar desde las coordenadas duales de la modernidad que son simiente de la división de los

sexos. Y he allí una imagen del mundo al revés: una niña cumpliendo las funciones de un padre. Y una cascada de jerarquías: lo hace porque seguramente su madre se lo ordena. Situación que, no obstante, no es extraña, pues en nuestra sociedad recrear el mundo jerarquizado en diminuto para ser interiorizado por los infantes es una práctica común. Ahora bien, existe un doble movimiento que es interesante: Dios se feminiza al ser encarnado por una niña, pero, al mismo tiempo, se masculiniza al cumplir la función del padre. Así pues, estamos ante una imagen de autoridad ambigua, algo transvestida y muy graciosa, porque el llamado a la burla, a través de la infantilización de Dios y todo lo que ello supone, no se hace esperar. Primer efecto de la parodia: la risa.

A medida que avanza la historia, la Barbie rubia arriba a una casita de muñecas muy cómoda y bien arreglada. Allí tiene todo lo que una muñeca puede desear. Pero ella no se siente a gusto, considera que sus vestidos, coronas, adornos son sólo “maricadas”. Segundo acto de la parodia. Ciertamente, cuando la Barbie rubia se empieza a instalar en su nuevo hogar, nos muestra una imagen que se sale de los límites dentro de los cuales ha sido representada la Barbie: ella, aunque con una imagen paradigmática, de preciosas curvas, lucha todo el tiempo por salirse de ahí. No adornos, no vestidos glamurosos, no peinados, no Kent: la Barbie rubia quiere relajarse fumando un cachito y tomando licor. Sí, aquí tenemos en escena a una Barbie renegada, cimarrona de su propio mundo rosa, en constante fuga, autónoma. ¿En qué se transforma una Barbie sin su maravilloso y fantástico mundo rosa, sin sus peinados, vestiditos y accesorios? En confusión, en una imagen que es capaz de devolver la mirada, entregar sus propios ojos y congelar, como Medusa, pasando así de ser objeto de deseo banal a sujeto de la acción fatal (Morris, 1990). Segundo efecto de la parodia: desconcierto.

Mientras explora su nuevo hogar, la Barbie rubia descubre la presencia de otra Barbie como ella, pero morena. Y empiezan a hablar. La Barbie morena le cuenta a su interlocutora que ella esperaba la llegada de un Kent, pues así se lo había prometido Dios. Hasta le había cosido un chaleco. Tercer acto de la parodia. Pero la Barbie rubia le recuerda que no siempre a toda Barbie le corresponde un Kent. Es más, ella prefiere estar en compañía de la Mujer Maravilla, la Batichica o cualquier heroína feme-

nina, pues su misión en la vida de ficción, más que esperar y coser, es ensanchar los límites de lo inteligible en las fronteras del orden de la heterosexualidad obligatoria. Si se puede afirmar que el personaje de la Barbie rubia juega un papel político, éste será el de mostrar que existen múltiples posibilidades de existencia, de estética y de deseo, que es preciso rescatar en pro de la construcción de un mundo “otro”, donde sea indiferente con quién me acuesto, de quién me enamoro: un mundo sin génesis y sin géneros y, tal vez, sin fin (Haraway, 1994). No obstante, esta tarea no es tan sencilla. Implica una táctica que entienda que la casa del amo, parafraseando de manera incorrecta a Audre Lorde, se puede desmantelar con las herramientas del amo. En efecto, si el orden heterosexual es algo, tiene que ser un régimen político, ubicado en un “no lugar”, que se conjuga magistralmente con otros vectores de dominación como el capitalismo o el racismo. ¿Cómo luchar desde allí, cómo resistir? La respuesta es sencilla, pero su ejecución es compleja, creo yo: desde adentro, con sus mismas armas, en pro de expresar formas de subjetividad y representación de las mujeres que sean más afirmativas. Aquí la mimesis compulsiva de repeticiones incesantes, como sucede en el cortometraje con la imagen de la Barbie, es una opción para contar nuestras propias historias. Tercer efecto de la parodia: esperanza mimética.

Las dos Barbies empiezan una amistad muy fuerte que termina por ser una relación amorosa. Todo anda bien, la vida pasa casi desapercibida. Las Barbies se aman y hasta tienen relaciones sexuales, situación que quiero destacar pues las escenas eróticas son muy bien logradas, muy persuasivas y hermosas. Cuerpos de caucho y látex en devenir. Cuarto acto de la parodia. A pesar de tanto amor, un día su idilio es descubierto por dos muñecos agresivos y violentos, los cuales las golpean y violan, porque están convencidos de que con eso logran mantener el orden en la pieza de la niña Dios. Con ese asalto, la Barbie morena pierde la cabeza, literalmente. En el universo de las Barbies esta situación no es nueva. Varias muñecas describen sus experiencias de violencia generadas bien por ser feas, bien por ser extranjeras, bien por ser campesinas. En efecto, estas escenas no hacen otra cosa que recordarnos la violencia, a veces pública, a veces privada, con que se suele responder a lo diferente, a lo abyecto, buscando su normalización. ¿Cuándo llegará el día en que la violencia no

sea una constante en la vida de las mujeres: de las bellas, de las feas, de las hechas de silicona, de las de tacón alto y rímel corrido? Cuarto efecto de la parodia: cuestionamiento.

Luego de todo el alboroto, la Barbie morena tiene miedo de las represalias que pueda tomar la niña Dios contra ellas, pues puede enterarse de que una de las Barbies perdió la cabeza.

Entonces, las dos amantes deciden fugarse, y lo logran: suben a su coche rosa, aceleran y escapan pasando —textualmente, por encima— de los dos muñecos agresores. Quinto acto de la parodia. Al final, en su escape, las dos Barbies corren felices a asumir una nueva vida en un mundo diferente al de la niña Dios. Conclusión de la historia: se puede. Con una dosis de amor, deseo, autonomía, se puede. El mundo no es un monolito, así lo parezca. Poco a poco, a través de estrategias diversas e imaginativas, vamos haciendo grietas en el régimen de la heterosexualidad obligatoria, en el capitalismo de avanzada, en el racismo y en el colonialismo. Una amiga mía afirma que sólo es cuestión de esperar para que la grieta derrumbe el dique. ¿Qué, si hablo con el deseo? Por supuesto, desde dónde más podría decir, no cómo acabará todo esto, sino cómo va a comenzar. Quinto efecto de la parodia: dismantelar.

NUESTRO DESEO ES NUESTRA REVOLUCIÓN

Este cortometraje ha sido presentado en diversos festivales en todo el mundo. Ahora bien, ¿qué podemos interpretar de él? Creo que éste es un buen ejemplo de cómo funciona la parodia y el poder de la misma para desestructurar el mundo simbólico e imaginario pensado desde lo heteronormativo. Ciertamente, la historia parodia a una de las mujeres-muñeca más deseadas del mundo y, en medio de su espacio rosa, la pone en una situación que cuestiona el orden del mundo: no a toda Barbie le corresponde un Kent; es más, dos Barbies pueden ser felices viviendo juntas. Y aunque hay escenas de violencia y horror, las Barbies se reponen para luchar afirmativamente por lo que quieren. En efecto, la enseñanza de esta fábula es que sí se puede, como afirmo una y otra vez. Una enseñanza que invita a una revolución cultural y social de gran alcance porque se mete, de lleno, con el mundo de lo simbólico e imaginario, adscri-

biéndose en este sentido al desafío feminista de “evacuar” las prácticas artísticas, para rellenarlas de nuevos sentidos. Nuestro deseo es nuestra revolución, afirman con certeza las chicas de Mujeres al Borde.

A este tipo de ejercicios los denominamos agencia cultural. El término agencia cultural, muy de moda por estos días, se ha utilizado para designar aquellas iniciativas de ciudadanas y ciudadanos que, a través de la investigación, la creatividad y la pedagogía, contribuyen al cambio en la sociedad (en red). Este pequeño corto hace parte de aquellas estrategias ingeniosas, creativas, que desde la cultura intentan transformar nuestros sistemas de vida y, así, proponer nuevas formas de lo político, porque si algo es cierto es que a través de la agencia cultural deseamos oponer resistencia activa al orden heteronormativo, pero también reírnos y divertirnos y hacerlo a nuestra manera, como nos dé la gana. Así, pues, la agencia cultural es un nuevo espacio de movilidad y visibilidad feminista, lesbiana, cyborg, perra, mutante y *queer*.

He querido reseñar brevemente esta experiencia de agencia cultural porque la considero efectiva no sólo a la hora de exponer qué entendemos por heterosexualidad obligatoria, sino también de mostrar qué se puede hacer con esa heterosexualidad que, como ya dije, no es opresora por sí misma, pero cuya imposición obligatoria como sistema político sí es violenta. Ésta es una invitación para trabajar más de lleno con el feminismo lésbico contemporáneo y sus expresiones estéticas que, como toda expresión artística, están a la vanguardia del pensamiento social. Ahora voy a colgar el teléfono. Lo que hagamos después es una decisión que dejo en sus manos.

REFERENCIAS

- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Falquet, Jules (2004). *Breve reseña de algunas teorías lésbicas*. México: fem-e-libros. Disponible en: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2017/01/breve-resena-pdf-pr-blog.pdf> (consultado en agosto 13 de 2010).
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

- Lorde, Audre (2003). *La hermana, la extranjera*. Madrid: Horas y Horas.
- Mogrovejo, Norma (1996). *El amor es bxh/2. Una propuesta de análisis histórico-metodológico del movimiento lésbico y sus amores con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México: CEDAHL.
- Mogrovejo, Norma (2004). *Teoría lésbica, participación política y literatura*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Morris, Meaghan (1990). "Banality in Cultural Studies". En P. Mellencamp (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Indianapolis, Indiana: Indiana University Press.
- Mujeres al Borde (s.f.). "Mujeres al Borde. Tu deseo es tu evolución". Colombia. Disponible en: <http://www.mujeresalborde.org> (consultado en mayo 11 de 2011).
- Wittig, Monique (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Eagles.

ASUNTOS PENDIENTES.

INTERTEXTUALIDAD Y ESPERANZA EN “EL NIÑO PROLETARIO”

Para Mario Rufer, por ponerme en aprietos...

El cuento “El niño proletario”, de autoría del polémico escritor argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1984), publicado en 1973 —tres años antes de que empezara la última dictadura militar en Argentina— en *Sebregondi retrocede* y republicado en 1988, en *Novelas y cuentos*, narra la historia de cuatro jóvenes, tres de los cuales pertenecen a una clase social económicamente favorecida, “burguesía”, mientras que el cuarto es proletario. De difícil lectura, por la naturaleza violenta de los hechos que narra, “El niño proletario” da luces para discutir el tema del archivo, la voz y la representación en contextos marcados por la subalternización de los sujetos, un problema que ha sido apropiado por otras prácticas culturales como la música; en específico, la canción “Acerca del niño proletario”, compuesta por el cantautor argentino Fito Páez y publicada en su álbum: *Rey Sol* (2000). Entonces, las reflexiones que propongo a continuación han sido construidas sobre estos dos registros, como una forma particular de intertextualidad, pero privilegiando el segundo, la propuesta de Páez, como un archivo por construir, en tanto también se encuentra marcado por la reflexión que nos convoca (De Oto, 2011).

Del niño proletario, en el cuento, poco se sabe más allá del estereotipo que le rodea —pobreza, alcohol, prostitución—, el dolor y la tortura que implica su muerte. De hecho, la primera descripción que se hace de él dota de suficiente información para construir una proyección de lo que vendrá:

Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada. Nace en una pieza que se cae a pedazos, generalmente con una inmensa herencia alcohólica en la sangre. Mientras la autora de

sus días lo echa al mundo, asistida por una curandera vieja y re viciosa, el padre, el autor, entre vómitos que apagan los gemidos lícitos de la parturienta, se emborracha con un vino más denso que la mugre de su miseria. Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario (Lamborghini, 1988: 56).

Trabajando en las calles al tiempo que asiste a la escuela, este niño es representado como “estropeado” —su nombre es Stroppani—, pues es el producto de generaciones de personas que lo son por viciosas, enfermas e incapaces de romper el círculo de su propia reproducción: “Con el correr de los años el niño proletario se convierte en hombre proletario y vale menos que una cosa. Contrae sífilis y, enseguida que la contrae, siente el irresistible impulso de casarse para perpetuar la enfermedad a través de las generaciones” (Lamborghini, 1988: 57). Sin embargo, ninguna palabra se escucha de él. La narración la hace un narrador en primera persona “uno de los niños burgueses que se nombra como Yo” que da su versión de la historia y las motivaciones que suscitan la tortura del niño proletario. No obstante, como afirma Rodolfo Kusch (1971), detrás de un yo siempre se encuentra un nosotros “Esteban y Gustavo, los otros niños burgueses en el cuento”. Y ese nosotros detrás de esta voz, por la forma como lo enmarca la narración y se describen las acciones, tiene que ver con el relato más pedagógico, en términos de Homi Bhabha (2004), de la nación argentina. Ciertamente, allí resuenan los ecos de la discusión por la “raza”, por lo “popular”, por lo “perverso” de cierto tipo de deseos y por la reivindicación de un origen ultramarino de aquellos que “llegaron en los barcos”. El detalle en la violencia infligida al cuerpo y que la víctima tenga el nombre que tiene completa el cuadro. En este universo, donde se conjugan perfectamente el deseo y el repudio, la existencia del niño proletario se limita al número de humillaciones que debe soportar en silencio, pues la voz que lo representa hace que su vida se detenga en ese proyecto, su voz, si es que existe, no sea escuchada y la ferocidad de su muerte no invite tampoco a oír su quejido. Aquí, el niño proletario no existe si es que la voz nos dota de agencia histórica, pues su versión no lo representa, es sorda. Por eso, su vida, sufrimiento o muerte son objeto de impunidad: “Desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario

es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto” (Lamborghini, 1988: 62).

A diferencia, el niño proletario del cual hablan las canciones de Fito Páez llega a tener voz y una posibilidad de construir su relato, lo cual, al final, no implica para el niño proletario ser representado desde una visión diferente o que acceda a un estatus discursivo en donde devenir sujeto histórico, o que su destino final difiera de lo narrado por Lamborghini. En 1985, Páez publica su segundo disco titulado: *Giros*. En él incluye una canción que ha sido reconocida por la revista *Rolling Stone* como una de las 29 canciones más importantes del rock argentino: “11 y 6”. Esta canción narra la historia de un niño y una niña proletarios que viven en la ciudad de Buenos Aires y quienes, por casualidad y “cansados en el alma de tanto andar”, se enamoran en el mítico café “La Paz”. Por un mes, venden rosas allí, pues parece que “no importa nada más”; y si ella ríe, él “le regala la luna”. La historia de amor, pese a la misma, hace de estos niños algo más fuerte que el “Olimpo”. Después de un mes nada se sabe de ellos y nunca más se les vuelve a ver. Quien narra es una primera persona, habla desde el yo. Un yo que se encuentra frecuentemente en el ambiente bohemio del café y que da cuenta de lo que ve y lo que imagina, pues no hay indicios de la voz de los niños. Ese yo, el del cantante, retoma un poema oral que suele escuchar en ese lugar y lo adapta a una canción. Aquí no se juega una “verdad” más allá de la canción de amor: “11 y 6”.

Empero, el niño proletario de Páez toma voz, en 1990, cuando se publica el sexto álbum del artista, titulado *Tercer Mundo*. Allí se retoma la historia de amor para contar qué ha sucedido con sus protagonistas seis años después, en su adolescencia, en la canción titulada “El chico de la tapa”. El escenario cambia, ya no se habla del café bohemio sino de la ciudad agreste y marginal “Villa Clara”. El niño que baja la luna por una sonrisa ahora es puesto en escena, por la voz de un policía que lo persigue, como un joven “cabecita negra”; su compañera ha muerto en “una sala en cualquier hospital”, sus hermanos son alcohólicos y él lleva un arma consigo. El mundo, ahora, “está lleno de hijos de puta” a quienes detiene en las calles y “si no le dan [les] manda a guardar”. Al final, él se ríe “de todos en la cara, son unos idiotas”, porque un ángel lo vigila y lo protege en esta ciudad. No obstante, y es cuando toma la voz por vez

primera: “no voy a morir de amor”. La narración pasa de una tercera persona a la primera persona. Aquí es difícil deducir cuál es la voz del cantante y cuál la del “chico de la tapa”, o si es que son la misma voz o si es que uno cede su autoridad narrativa para dársela al que no la tiene. Pese a ello, hay un rastro que, tal vez como sedimento, como lo que habita detrás de la tachadura, funciona de manera obstinada, pues el “chico de la tapa” tiene asuntos pendientes: “vivir siempre en la boca del lobo, naciendo, muriendo y resucitando”.

Pero la voz del “chico de la tapa” vuelve a ser usurpada por otro narrador que lo narra, que lo nombra como el “niño ausente”. Diez años después de “El chico de la tapa”, Páez adapta el cuento de Lamborghini y lo hace canción: “Acerca del niño proletario” (*Rey Sol*, 2010). En particular, considero que uno no puede sin el otro, pertenecen al mismo archivo. No obstante, la versión de Páez es muy superior. La misma sigue la estructura cronológica del relato de Lamborghini y adopta el mismo tipo de narrador: un yo masculino que se reconoce como del “barrio”, de las familias más argentinas, y ubica al niño proletario en la “villa”, marcando así una diferencia determinante y estructurante. Sin embargo, los niños del cuento de Lamborghini ahora, en la versión de Páez, son adultos. Entre la “santidad” del linaje y el éxito económico “tres empresarios “lo más parecido a un santo””, el niño proletario vuelve a ser la suma de sus humillaciones: “chiquito, triste, hambriento y solitario”. Su súplica sólo es audible, tal vez, por personajes que no habitan su contemporaneidad, pero que han sido fundamentales en la historia del proletariado argentino: Gardel, Perón. Sin embargo, como “pasado” a superar o ya superado, ellos no representan una amenaza.

Pero el relato es roto por una voz que irrumpe, que se afirma, que habla desde el “ser” que es un “estar”: “tengo 20 000 años, soy un loco enjaulado, tengo 20 000 años, soy el niño proletario, tengo 20 000 años y estoy en el aire”. ¿Qué implica esta irrupción? Una clave de respuesta puede encontrarse en la propuesta de relatos performativos de la nación de Homi Bhabha (2004). Pensando la temporalidad, Bhabha considera que hay relatos que construyen “otras” versiones de lo “nacional”, usando, mediando o alterando de forma radical las versiones instituyentes del poder denominadas pedagógicas. Creo que en sí esta canción es eso: un uso

de lo que Lamborghini construyó, pero dando una segunda oportunidad. Para el niño proletario nada cambia pues su final es el mismo; sin embargo, en el ejercicio mimético de reconocerse como “loco enjaulado” desplaza el significado de lo proletario y lo hace “aire”. Aire, está en todas partes, es condición de lo humano, nos acompaña siempre, sin él no se puede existir. Es un ser que significa un estar omnipresente, por lo tanto, amenazante y poderoso. Si con Lamborghini la palabra detiene la vida del niño proletario, con Páez el ensamble entre verso, nota e irrupción condicionan lo que sabemos del niño proletario y lo que podemos saber de él y de nosotras, lo que podemos representar de él y de nosotras, de nuestros asuntos pendientes, pues, al final, “caímos juntas, barranca abajo”. Y eso es una segunda oportunidad, un dejo de esperanza, no para el niño proletario, sino para nosotras, para hacer de la ausencia, agencia; del archivo, puesta en escena; de las genealogías, la elección por la abuela y, tal vez, sólo tal vez, “en la esencia de las almas, en la ausencia del dolor”, hacer de la existencia un “amor después del amor”.

REFERENCIAS

- Bhabha, Homi (2004). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- De Oto, Alejandro (2011). “Aimé Césaire y Franz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial-descolonial”. En *Tabula Rasa*, 15: 149-169.
- Kusch, Rodolfo (1971). *El pensamiento indígena americano*. Puebla, México: José M. Cajica.
- Lamborghini, Osvaldo (1988). “El niño proletario”. En César Aira (ed.), *Novelas y cuentos*. Buenos Aires: Del Serbal.
- Páez, Fito (1985). “11 y 6”. En *Giros* [CD]. Buenos Aires: EMI Music.
- Páez, Fito (1990) “El chico de la tapa”. En *Tercer Mundo* [CD]. Buenos Aires: WEA Argentina.
- Páez, Fito (1992). “El amor después del amor”. En *El amor después del amor* [CD]. Buenos Aires: Warner Music Group.
- Páez, Fito (2000). “Acerca del niño proletario”. En *Rey Sol* [CD]. Miami: Warner Music.

UNA BELLA HISTORIA DE AMOR.

NOTAS A PROPÓSITO DE *NO GIVE UP, ¡MAAN! ¡NO TE RINDAS!*

A partir de los recuerdos de la niñez, los cuentos que escuchaba a los Amayores y a los marineros, así como de datos recogidos para sus artículos de prensa, Hazel Robinson Abrahams (1935-), escritora sanandresana, construye su primera novela: *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* (2002/2010). Aquí, usando procedimientos narrativos de la novela romántica, como se hiciera en la novela latinoamericana del siglo XIX, pero también detallando las circunstancias sociales y geográficas donde su obra nace, la autora narra la historia de amor entre un mulato y una inglesa blanca, ambientada en la isla de San Andrés, entre 1851 y 1852, años en los que se decretó la libertad de los esclavos en Colombia, pero que también corresponden al periodo en el cual los huracanes fueron más activos en las costas colombianas. De esta manera, como sugieren muchas de las reseñas de su obra, Robinson Abrahams: “Narra una historia de amor que trasciende el plano individual para volverse *símbolo del mestizaje como camino y representación colectiva de una región*. Por ello ha sido considerada por la crítica como una novela fundacional” (Banco de la República, s.f.; cursivas añadidas).

En efecto, la novela no sólo habla del mestizaje convertido en símbolo de todo un colectivo, sino que narra las complejidades y violencias que ello implica, porque el mestizaje, en la novela, también es un discurso que encumbra la difícil relación entre democracia racial y racismo, entre amor y violación, entre blanqueamiento y oscurecimiento, entre un “camino posible” y la repetición de la historia. Bajo este horizonte de sentido, mi clave de lectura aquí es que la historia de amor que narra Hazel Robinson Abrahams se alimenta de un discurso sobre el mestizaje, propio de la intelectualidad decimonónica colombiana, que termina siendo una versión de élite sobre cómo debería ser la nación blanca, pero al mismo tiempo, según avanza la narración, tal versión va exponiendo sus lados “oscuros”, “silenciados”, “violentos”, haciendo de esa versión de élite del mestizaje y de la nación un imposible.

¿DE QUÉ CONSTA EL AMOR?

El encuentro salvaje del cielo y la mar, maldiciones en una lengua que sólo ellos entienden, era un mes de octubre de algún año hace ya varios siglos, durante semanas había prevalecido ese tiempo opresivo y caliente que destruyó la cosecha de algodón, pero ahora todo empeoraba. La choza, una representación de ese calabozo donde la mayoría de ellas y ellos arribaron en cautiverio, voló por los cielos y les obligó a buscar refugio, junto a cerdos y gallinas, debajo de la casa grande. Ben, el esclavo jefe, nunca antes en sus treinta y cinco años en el Caribe había visto desatar la furia de la naturaleza. Es el huracán que representa el fin de una época y el principio de otra:

El viento les silbaba alrededor, y para ellos era el intento del monstruo en su afán de sacarlos de su única guarida. Eran como las seis y treinta de la tarde pero estaban en medio de una oscuridad completa, que agravaba la situación. Ben, el esclavo jefe, con el miedo que sentía por lo que estaba ocurriendo, decidió hacer un conteo para saber si todos habían logrado escapar. Elevando la voz por encima del ruido de los árboles al caer, de los silbidos del viento, de la caída del torrencial aguacero, gritó el número 1 y los demás siguieron respondiendo hasta completar el número 47. Todos estaban ahí, completos y aparentemente seguros por el momento (Robinson, 2010: 40).

George, quien posibilita esa transformación, no obstante, no está ahí. Su refugio ha sido la iglesia, junto al reverendo Joseph, quien hace las veces de padre, y *tante* Friday, la empleada de servicio de la Misión y única mujer negra que cuenta con el privilegio de salvaguardar su vida allí. Esta imagen, con la cual inicia la novela, anticipa lo que es la vida de George, el protagonista de la novela: ni negro, ni blanco, ni mestizo, sino *nanduboy*, expresión creole para designar a los “sin hogar”. George, quien no tiene un apellido, es hijo de una mujer muda, esclava, traída de África, quien antes de llegar a la isla era mantenida en una goleta para el servicio sexual del capitán y sus amigos y que queda embarazada a causa de una de las múltiples violaciones:

Cuán lejos estaban ya los últimos gritos que, según tante, se escucharon por días durante la travesía [...] Cuando el massa Richard Bennet y él abordaron la goleta para el viaje a Henrietta [San Andrés], el capitán ofreció a massa su camarote. Cuando él fue a dejar el baúl, la vio por primera vez. Acurrucada en una esquina de la cabina dando gritos como en serie y ni siquiera se volteó para mirarlo. Cualquiera día dejó de gritar. Y en más de treinta años no ha vuelto a gritar. Ni siquiera gritó durante el parto de ñanduboy [George]; resistió sin una lágrima un parto de tres días con sus noches; como habían resistido todos ellos este otro parto de la isla, en que casi todos se quedan igual que ella: mudos del miedo (Robinson, 2010: 81-82).

En una isla, más cárcel que casa, donde habitan cinco plantadores de algodón acompañados tres de ellos por sus esposas blancas, doscientos esclavos —entre negros traídos de África y otros nacidos en el nuevo territorio— y un reverendo, George, es un bastardo cuyo destino es aumentar en cinco por año los esclavos de la plantación. No obstante, George no es del todo negro y eso le otorga privilegios, pues ha sido criado por el reverendo del lugar y sabe leer, escribir y tocar piano: “Sabes, George, cuando tomas aire de sabio, te detesto. No lo olvides nunca. No eres más que nosotros. Después de todo, sólo la mitad de tu semilla es nuestra” (Robinson, 2010: 85). Pero también participa de las celebraciones negras, cotidianamente está entre los esclavos y ha asumido varias de sus tradiciones: “Y tú, George, ¿cómo aprendiste a hablar como ellos [los negros]? —¡Bah! —dijo Birmingham—. George vivió con ellos únicamente hasta los diez años, pero se pierde diariamente entre ellos y, lejos de corregirlos, los imita” (Robinson, 2010: 106).

Aquí, evidentemente, lo negro no se refiere exclusivamente a un color de piel, sino también a una condición social, unos valores, un capital económico y cultural, una ubicación social producto del proceso histórico de ocupación transformada en raza, en donde se busca marcar, matizar, reinterpretar una diferencia heredada. Así pues, la negritud de George parece ser una metáfora de su origen y su consecuente lugar en la sociedad, pues ella no está del todo presente en su físico, al punto que

puede ser representado como blanco si no se ha visto lo moreno de su piel:

—Bueno —dijo ella con una mezcla de impulso de juventud y naturalidad infantil, en las pocas ocasiones en que escuché su voz, mientras estaba en la habitación, lo asocié automáticamente con un hombre blanco.

—No se necesita valor para escuchar lo que pensaste y tampoco implica estrechez de imaginación; denota sinceridad de tu parte para expresarlo y madurez para comprenderlo. No te preocupes por eso, pensaste como los ciegos. Como sabes, para ellos todos somos del mismo color —dijo George con amplia sonrisa y mirándola fijamente.

Y añadió: —Y según el reverendo Birrington, para Dios también. Aunque yo, de este último, no estoy muy seguro [...] (Robinson, 2010: 92).

Por su parte, Elizabeth Mayson, protagonista de la novela, es un “milagro”. Hija de una madre española y de un padre inglés, sobrevive al naufragio de una goleta en las engañosas bahías de la isla, para cambiar la historia de la misma. Indudablemente, en una isla donde se persigue desesperadamente el desarrollo económico como único garante de la vida allí, lo blanco, representado por sus habitantes ingleses, implica progreso. Un progreso de hombres, porque son los únicos dueños de la tierra, ya que ellos asumieron la aventura de colonizar y se quedaron allí, varados, atrapados, encerrados, atados a la vana ilusión de poder prosperar a punta de algodón, cuando son los piratas los únicos que asoman sus narices por allí. Sus mujeres llegaron después, sólo tres de ellas se quedaron. Ninguna de ellas es madre. Elizabeth llega a esta isla como un personaje completamente extraño, pese a venir de la misma región de los colonos blancos. Ninguna curiosidad despierta en las esposas de los plantadores ni en ellos mismos, hasta el momento en que circula el rumor sobre su belleza:

George, quien se encontraba leyendo en la bodega, cerró los ojos cuando recibió el mensaje. Se levantó dispuesto a explicar a tante

por milésima vez que no le gustaba su forma de gritar su nombre cuando lo necesitaba. Caminó hasta la casa, entró en el comedor y la sala y luego el balcón en busca de la anciana; la encontró al lado de la criatura más bella de cuantas le habían descrito los libros leídos. ¡Y pensar que él aceptaba como exageración y fantasía de los autores la descripción de tanta belleza! Elizabeth era una mujer de una juventud que él no había conocido en una blanca. Y tante tenía razón, parecía un ángel (Robinson, 2010: 91).

Elizabeth es la “niña ángel”, la criatura más bella de toda la isla. Elizabeth empieza a ser visible y deseada, bajo la luz del progreso, cuando se descubre en ella la posibilidad de la maternidad. La cuestión biopolítica es sencilla: ¿Y si se puebla la isla con una mujer joven, blanca, hermosa e inglesa? En suma, mientras se aguarda por la cosecha de cocos, la cual es la única garantía de la futura economía de la isla, se puede repoblar el territorio no con gentes que han llegado, sino con personas que han nacido allí. Lo que no sólo garantiza la blanquitud de la población de élite, sino la posibilidad de ejercer el derecho de propiedad de un territorio que a todas luces va a reclamar el nuevo gobierno de la Nueva Granada. Si se va a reconstruir la isla después del huracán, la participación activa de Elizabeth es fundamental.

Pero Elizabeth no es un “ángel del hogar”. Ella tiene un pensamiento libertario, no cree en las divisiones sociales y mucho menos en la esclavitud, expresa sus opiniones libremente, no desea regresar a territorio continental y ha descubierto a George, ha hecho una amistad con él y lo ha empezado a desear:

Ella de reojo lo seguía observando, y se preguntaba qué tenía este hombre que la inquietaba. Sí, no podía negar que había fuerza, compasión, inteligencia, ternura y determinación en sus ojos que la intrigaban. Lo miró al bajar de la verja y lo observó sin recato a todo él, desde la punta de la nariz bien dibujada, el contorno de su boca tan atrevida en la forma como en las palabras. No pudo evitar una sonrisa a sus observaciones. Él parecía ajeno completamente a ella, hasta olvidarse por completo que ella estaba ahí (Robinson, 2010: 114).

Bajo estas circunstancias nace el romance, aunque George siempre se muestra inseguro y se pregunta si no estará deslumbrado por una mujer bella y blanca o tal vez se engaña a sí mismo y lo que siente es lástima por una desamparada, además: “no estoy preparado para la crítica de los negros” (Robinson, 2010: 176). Claro, el romance debe estar de por medio, pues cuando los hombres blancos de la isla se interesan por Elizabeth y la descubren joven y hermosa la nombran como “la máxima tentación al santo y al negro” y leen las intenciones de George como la búsqueda de sexo erótico, pecaminoso y prohibido. Junto a George, Elizabeth corre peligro. Ahora bien, como lo muestra Mara Viveros (2008), en el caso de las parejas estables compuestas por un hombre negro y una mujer blanca se presume siempre la existencia del lazo amoroso, pues la elección de pareja se funda en la lógica del “don”, en términos de Gayle Rubin (1986), y no de interés, ya que la mujer blanca, al unirse con un hombre negro, pierde estatus, se devalúa social y moralmente al romper el tabú sobre el mestizaje. Por tal motivo siempre existe la incertidumbre:

No pongo en duda tus sentimientos hacia Elizabeth, te felicito. Es la mujer que cualquiera de nosotros tomaría como esposa. Pero ¿es sincera? ¿Cómo será Elizabeth cuando las ilusiones, la novedad, lo desconocido, tomen el camino del recuerdo? ¿Encontrarás en ella la compañera que buscas? Muy poco ha sido mi trato con ella, es verdad... pero me da la impresión de ser una mujer dominante y muy independiente, y quién sabe si su indiferencia respecto a tu origen sea para disfrazar algún plan. Ten cuidado, George, te aconsejo permitir que ella tenga la oportunidad de escoger, debes dejar abierta la posibilidad de que retorne a su mundo. Si decide quedarse, que sea libre de toda influencia o presión de tu parte (Robinson, 2010: 179).

Sin embargo, con Elizabeth, y sumado a que al final de la novela la esclavitud se prohíbe en el territorio de la Nueva Granada, el mundo de George se abre hacia toda posibilidad: ahora puede hacerse de un terreno, sembrar con las semillas que puede comprar con el dinero de Elizabeth y llevar su apellido. Si la negritud de George está dada, en gran medida, por la posición

social que ocupaba en la isla, es posible preguntar si George se “blanquea” al unirse a Elizabeth y considero que la respuesta es positiva, puesto que de *ñanduboy*, George se transforma en George Mayson: un hombre libre que ha cambiado de situación de esclavo a dueño de una pequeña plantación. Elizabeth es un buen negocio, sin duda. Así pues, en esta historia, el valor potencial del blanqueamiento parece ser evidente por sí mismo.

Por su parte, al unirse a George, Elizabeth queda devaluada en la comunidad de colonizadores y es aislada de la misma; por ello, frente al embate del segundo huracán que golpea la isla, ella debe refugiarse en una cueva y no en la iglesia, como era natural. Ciertamente, aquí, Elizabeth no sólo pierde estatus social, sino prestigio como mujer, pues su relación con George la inviste de connotaciones sexuales indeseables para una mujer blanca: “Esto es una locura, ¿qué opinará el reverendo Birmington? —Sin (¡Pecado!)” (Robinson, 2010: 127). Aquí juega otro elemento: Elizabeth no encuentra en la isla un hombre blanco que pueda ser su pareja, bien porque ellos ya están unidos a otras mujeres o bien porque son muy mayores o bien porque no se comparten visiones de la vida. Con George hay una lógica del “don”, pero también de la compensación. Sin embargo, el amor de Elizabeth por George también funciona como deconstructor de las representaciones que han connotado su sexualidad como, justamente, mujer blanca: “esa se revuelca con cualquiera porque le da la gana”. No obstante, la pregunta eterna siempre será: ¿por qué con un negro?:

Elizabeth, completamente indignada, logró decir calmadamente. —No es de su incumbencia mi vida privada, Mr. Chapman, pero si de veras quiere saber qué opino de George, con quien he compartido muchos días y horas muy gratas, es un caballero seguro de sus decisiones, fuerte, sincero y muy buen mozo—. Harry la miraba incrédulo mientras decía: —Un negro que te utilizará como peldaño, como instrumento para sus propósitos, pero ¿qué no te has dado cuenta de lo que se propone ese negro? (Robinson, 2010: 183).

En efecto, si George se blanquea Elizabeth se ennegrece, pero no del todo. Ciertamente, las mujeres blancas pueden saltarse normas de género y au-

torizarse comportamientos “excéntricos” con un interlocutor devaluado socialmente. Obviamente, este tipo de atracción sexual de las mujeres blancas frente a hombres negros supone la construcción de un imaginario sexual sobre la base de una dominación social específica (Viveros, 2008). Establecer una relación erótica afectiva cuando se es blanca con un hombre subordinado es, también, ejercer el privilegio de lo blanco. Elizabeth lo hace desde su ingenuidad, pues no deja de tener poder como blanca ya que, al final de cuentas, decide con quién quedarse y bajo cuáles circunstancias y elige al único hombre que reconoce como igual y que tiene la capacidad para rehacer la vida en la isla, bajo la recolonización de la Nueva Granada:

George inclinó su cabeza hasta la espesa cabellera y siguió sin decir nada. —¿George?

—¿Qué? —¿Quieres casarte conmigo? Se quedó atónito. La pregunta que no se había atrevido a repetir la había hecho ella, en el estrecho cubículo del campanario a más de seiscientos pies sobre el nivel del mar, a donde no llegaba más que el romper lejano y constante de las olas en los arrecifes y el lamento de los esclavos en las plantaciones de Hoag (Robinson, 2010: 189).

UNA BELLA HISTORIA DE AMOR Y SU PROPIO HORROR

Elizabeth es la protagonista de la novela, como he dicho, y ella cree ciegamente en las posibilidades que abre su mezcla con George, es decir, apuesta por el mestizaje: “Nosotros iniciaremos en la isla una sociedad capaz de distinguir algo más de lo que mira. George, estoy completamente feliz con el mundo que me ayudaste a descubrir, por el respeto que nos profesamos, la sublime visión que sueño que será la vida a tu lado en esta isla” (Robinson, 2010: 197). Pero aquí existe otra mujer, una cuya historia desaparece en el silencio, no obstante que funge como el exterior constitutivo de Elizabeth y, por lo tanto, como su posibilidad de existencia y, de algún modo, representa la versión subalterna del mestizaje: Hatse.

Hatse es una mujer negra, casi de la misma edad de George, ha sido su amante durante diez años, pero él nunca quiso formalizar esa unión a

través de un matrimonio, ni siquiera cuando el supuesto padre de ella se la ha dado como su propiedad:

—Quiero saber por qué abandonaste a Hatse por la mujer blanca. George no demostró sorpresa por la pregunta. Con toda calma respondió: —Primero quiero saber yo por qué te crees tú con derecho a preguntarme eso, Ben. ¿Acaso Hatse es tu hija? No tienes que responder, la respuesta la he sabido siempre, pero si de veras crees tener derecho a la pregunta, Hatse y yo hemos hecho lo mismo que todos ustedes hacen cuando piensan que no existe razón para estar unidos, vivir en la misma choza. Además, ustedes nunca me vieron como nada distinto a un híbrido, un ñandú, a pesar de todo lo que hice para sacarlos de su ignorancia. Ben, ella aceptó la separación, incluso creo que la estaba preparando. —Pero yo te la entregué, ella es tuya— decía el viejo con énfasis. —No, Ben, nadie posee a otro ser humano, no seré ni quiero esclavos. Ben, tú me entiendes, hemos reconocido que ya no existe la razón que nos unió, que se ha ido y no resucitará (Robinson, 2010: 207).

Empero, para Hatse, como para los demás, George es un extraño, aunque representa la posibilidad de salir de una vida como esclava que no se describe en la novela. De hecho, aunque hay un capítulo titulado “Hatse”, de ella no sabemos nada más allá de que es una gran bailarina, tiene alrededor de veinticinco años y posiblemente es hija del esclavo líder Ben:

La anciana se sentó y a la mitad del círculo salió una mujer joven, alta, encima de su cabeza llevaba un bulto y repitió con lujo de detalles los mismos pasos, recibiendo una ovación unánime de los congregados. George no miraba, aquella espigada gura era Hatse: la mujer con quien había compartido quince años de su vida. Mas esta noche, con Elizabeth recostada inocentemente y confiada contra su cuerpo acomodada por la cintura por sus brazos, y ella confirmando el placer del acercamiento con sus brazos encima de los de él, sus dedos entrelazados un poco ten-

sos; aquella mujer con sus movimientos a veces sensuales, parecía una extraña, ajena a sus sentimientos, y sintió pena, mucha pena (Robinson, 2010: 156).

Cuando George la abandona se afirma que, por orgullo, ella sólo responde: “trataré de dar más de mí al próximo para que no vuelva a suceder esto”. A diferencia de las palabras de George, en la novela no hay ningún indicio de que Hatse haya pensado en la posibilidad de terminar la relación o que sienta que ya no hay razón para estar unidos. Es más, se deduce que Hatse conoce de la existencia de Elizabeth, pero nada opina al respecto. Hatse es puro silencio y cuando se habla sobre ella con relación a George siempre lo hace una tercera persona, por lo que no es nunca su versión.

Y aquí vale la pena retomar la pregunta que plantea Aimé Césaire, y que es retomada por Sylvia Wynter (1990), sobre la ausencia más importante de todas, aquella de la mujer de Calibán, en *La Tempestad*. En ninguna parte de la obra de Shakespeare, y en su sistema de fabricación de imagen, que es esencial en el surgimiento del sistema mundo moderno, aparece la compañera de Calibán como alternativa al modelo erótico-sexual de deseo. En consecuencia, allí, en la isla del Nuevo Mundo, Miranda está canonizada como el objeto de deseo, como el cuerpo potencial de un mundo superior de “vida” humana, aquella de “buena naturaleza”. Así, pues, la falta de deseo de Calibán por su propia compañera sugiere una función básica de la “pirámide social” de la colonialidad, es decir, Miranda representa el futuro, lo deseable, otras mujeres simplemente son un pasado que no se puede “limpiar” y que no tiene que ver con lo humano.

En efecto, en el sistema mundo moderno las hembras racializadas y representadas como seres inferiores pasaron de ser concebidas como animales a ser concebidas como símiles de mujer en tantas versiones de “mujer” como fueron necesarias para los procesos del capitalismo global. Por tanto, la violación heterosexual de mujeres indígenas o de esclavas africanas coexistió con el concubinato como, así también, con la imposición del entendimiento heterosexual de las relaciones de género entre los colonizados. Sin embargo, recordemos que María Lugones ha dejado en claro que el estatus de las mujeres blancas no se extendió a las mujeres colo-

nizadas aun cuando estas últimas fueron convertidas en símiles de las mujeres blancas (2008: 23). Simil evidente cuando uno de los hombres blancos de la isla interroga a Elizabeth, ubicándola en el mismo lugar de Hatse en términos de la competencia por el amor de George. Un lugar que, por supuesto, no es horizontal, sino vertical en tanto para Elizabeth la pregunta es irrelevante:

—Elizabeth, ¿conoces a la que fue mujer de George? —No —respondió ella indiferente.

—¿No te da lástima dejarla sin su hombre? —No creo en la esclavitud de los hombres, ni en el trabajo ni en el amor y supongo que ella tampoco, con mayor razón (Robinson, 2010: 183).

Entonces, si Elizabeth decidió quedarse en una isla sin futuro y recolonizada por la Nueva Granada, George sube de estatus, se vuelve propietario y dueño de su destino adhiriendo a la idea de que lo “negro” era todo aquello circunscrito a la población de Cartagena de Indias, pero no al territorio de ultramar, ¿qué pasa con Hatse? ¿Qué modificación radical sufrió su existencia con la llegada de la “niña ángel” a la isla? ¿Podrá en algún momento por lo menos convertirse en un real símil de Elizabeth? ¿De dónde saca Elizabeth que Hatse no cree en la esclavitud? ¿Elizabeth habla por Hatse? Es evidente que, como afirma Robinson Abrahams al principio de la novela, hablando de los esclavos, Hatse nació en la isla cárcel y tal vez la abandone sin poder contar su historia. En efecto, Hatse pasa, literalmente, de moverse en la danza a moverse para desplazarse fuera de la mirada de George. Ese es el final de su historia.

¿Qué significa ese borrarse? A Hatse el amor de Elizabeth por George le cuesta la vida pues, aunque no la extingue corporalmente, sí la borra del relato y con ello de la historia de nación que la novela propone. Entonces, mientras Elizabeth triunfa en el amor, Hatse es un fantasma: no se ve, pero sin su presencia nada en esta historia sería posible, pues su esclavitud, su sufrimiento, su silencio son la condición de posibilidad de Elizabeth y una extensión de la triste vida de la madre violada de George y de la sirvienta tante que habla una lengua ininteligible. No obstante, es falso que Elizabeth se libere. Si se mira bien, según dice Audre Lorde (1984), como mujer

blanca no será libre mientras otra mujer no lo sea, aun cuando sus grilletes sean muy diferentes de los suyos propios. Así, ninguna mujer será libre mientras otra permanezca encadenada: “ni tampoco lo es ninguna de vosotras” (Lorde, 1984: 48). Siguiendo esta lógica, Elizabeth no es libre pues sobre su libertad pesa la esclavitud de Hatse, su condición de posibilidad como blanca libertaria es la negra esclava. Al final, sólo resta volver a reiterar esa pregunta a la cual tenemos la obligación de responder como mujeres constructoras de historias: ¿cómo ha sido posible hacer surgir una bella historia de amor de semejante horror? (Espinosa, 2009).

¿UN FINAL MESTIZO?

En un momento donde se pregunta por la configuración de la nación, lo mestizo es ambiguo, pues se mueve entre lo deseable —como tropo de la nación— y lo no deseable —como evidencia empírica—. Bajo este tenor, Stutzman define el mestizaje, en 1981, como “la ideología todo inclusiva de la exclusión” (citado por Wade, 2007). Es decir, el mestizaje parece ser inclusivo —y las élites nacionalistas lo representan como tal—, pero en realidad es exclusivo porque se entiende como un proceso mediante el cual se eliminan paulatinamente las poblaciones negras e indígenas, mientras se blanquea la población nacional. En efecto:

Lo que los pueblos originarios de América y el esclavo africano estaban en capacidad de aportar a la fusión no era, de acuerdo a esta ideología, del mismo valor que lo que estaba en capacidad de aportar la herencia europea. En el imaginario de las clases dominantes e intelectuales, América y África nunca fueron algo más que paisaje exuberante a ser explotado por la razón. Tierra baldía, desierto, territorio amplio, abierto y disponible para la mano civilizadora, fue el icono que construyó en Argentina la ideología independentista dominante. El dilema al que se enfrentó la razón nacionalista fue al de civilización o barbarie, donde siempre fue claro qué lugar ocupaba cada herencia, y con ello, cada grupo que la componía. Si para la ideología del mestizaje Latinoamérica fue vista como lugar de nacimiento de una nueva

raza fusión de otras, nunca dejó al mismo tiempo de proclamar la necesaria preponderancia de los aportes europeos, considerados como superiores en muchos aspectos. Para esta ideología el mestizaje no fue más que el medio para lograr la superación de la barbarie heredada de los pueblos originarios y africanos, y nunca fue puesto en duda que el proyecto occidental europeo era la única vía posible para hacer de los nuevos estados-nación proyectos viables (Espinosa, 2009).

En ese sentido, lo mestizo privilegiado fue aquello que estuvo siempre más cerca de lo claro, una versión de élite del mestizaje (Viveros, 2010). Entonces, detrás de la percepción de la sociedad como producto del mestizaje existe un fenómeno enmascarado de racismo que afirma una “democracia racial” pero cuyo objetivo es el blanqueamiento (Echeverría, 2010; Guimaraes, 1996). En este sentido, como escenario que articula democracia racial y racismo, el mestizaje difícilmente puede devenir en una versión subalterna o radical de ese mismo proceso que logre separarse de las versiones hegemónicas de lo blanco. Ciertamente, aquí quien habla es George o es Elizabeth; aquellas que pudieron dar otra versión están mudas, como la madre de George. No hablan como Hatse o hablan un lenguaje ininteligible como Friday, la esclava al servicio del párroco.

Ahora, vale la pena pensar que todo proceso de blanqueamiento es un proceso de ennegrecimiento, lo que en últimas vuelve a comprometer la materialización del blanqueamiento. Así, entonces, el “mito del mestizaje”, como lo llama Breny Mendoza (2002), opera de una manera extraña y ambivalente: por un lado, niega la mezcla, pero por el otro, la añora. Por lo tanto, aquí no nos debemos limitar a la pregunta sobre qué gana George con su blanqueamiento, sino qué puede ganar también Elizabeth con su oscurecimiento y cómo esta historia de amor no sólo encubre la difícil relación entre el mestizaje como “camino” de todo un colectivo y el racismo, sino violaciones, bastardías y recolonización, para consolidar un privilegio blanco que ya no viene de los ingleses, sino, en el ahora de la novela, de los criollos de la Nueva Granada.

En efecto, cuando George y Elizabeth hacen pública su relación y la decisión de contraer matrimonio, se escucha el grito de: “¡Sail Ahoy!”

“¡Vela a la vista!”, dando cuenta de la llegada de una nave, con veinte esclavos libres y tres funcionarios de la Nueva Granada, entre quienes viene el nuevo prefecto del archipiélago para declarar la libertad de los esclavos y tomar posesión de las islas. Esa nave, piensan los opositores del amor entre George y Elizabeth, es la posibilidad de mantener las cosas en la isla como siempre han sido porque allí pueden encerrar a Elizabeth y devolverla al continente y, sin embargo, la nave, al igual que el huracán y la siembra de cocos, representan el fin de una era, de un orden, de una sociedad.

Elizabeth, la única que entiende español, traduce los mandatos del nuevo gobierno y toma un lugar como secretaria. Por su parte, Birmingham, el cura, para quien la abolición de la esclavitud supone el quiebre de todo en lo que cree y para quien si no es una vida al estilo europeo, con valores europeos, entonces no es vida, sube las escaleras del campanario de su iglesia, hace sonar las campanas que nunca se habían escuchado replicar y se deja caer, para morir diciendo lo que siempre le dice su empleada negra, Friday: “¡No Give Up!”, como diciéndose a sí mismo que su ímpetu de colonizar no se puede rendir, pese a su muerte. Así, nos enfrentamos a una historia en la que se develan tres sociedades —la blanca, la negra y la mestiza— y dos proyectos de nación distintos —la de los colonos y la de los esclavos libertos, la de los cocos o la del algodón— en una región donde se anhelaba libertad y prosperidad.

Ahora bien, transformación no es sinónimo de bienestar. La novela, aunque termina afirmando que la “verdad” triunfó, no deja clara a cuál verdad se refiere: al definitivo blanqueamiento de George, al oscurecimiento de Elizabeth, a la posibilidad de una sociedad mestiza equitativa o simplemente a la imposibilidad de todo ello:

Porque, por definición, cualquier blanqueamiento debe ser también un oscurecimiento, y si el oscurecimiento es evitado por gente más clara discriminando contra el más oscuro, entonces es imposible algún progreso final hacia una nación totalmente mestiza, y menos aún es posible una nación mestiza blanqueada. Esta posibilidad de ver en un discurso nacionalista sobre la mezcla de razas tanto una glorificación de lo mezclado como una

discriminación contra negros e indígenas es una característica de la existencia contradictoria del mestizaje y la discriminación en la sociedad colombiana (Wade, 2007: 51).

REFERENCIAS

- Arias Vanegas, Julio (2005). *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: UNIANDÉS, CESO.
- Banco de la República (s.f.). “Leer el Caribe: Hazel Robinson Abrahams”. Disponible en: <http://www.banrepultural.org/evento/leer-el-caribe-hazel-robinson-abrahams> (consultado el 10 de septiembre de 2014).
- Cunin, Elizabeth (2010). *Mestizaje, diferencia y nación. Lo “negro” en América Central y el Caribe*. México: Coedición INAH, UNAM, IRD, CEMCA.
- Echeverría, Bolívar. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Espinosa, Yuderlys (2009) “12 de octubre: conmemorar la violación originaria”. Disponible en: http://academia.edu/3769592/12_de_octubre_conmemorar_la_violacion_originaria (consultado el 10 de septiembre de 2014).
- Guimaraes, Antonio Sergio A. (1996). “El mito del anti-racismo en Brasil”. En *Nueva Sociedad. Democracia y Política en América Latina*, julio-agosto. Disponible en www.nuso.org/upload/articulos/2513_1.pdf (consultado el 1 de octubre de 2013).
- Lorde, Audre (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Lugones, María (2008). “Colonialidad y género”. En *Tabula Rasa*, núm. 9. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 73-101.
- Mendoza, Breny (2002). *El mito del mestizaje*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Robinson Abrahams, Hazel (2010). *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rubin, Gayle (1986) “Tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. En *Revista Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30. México: UNAM, pp. 95-145.
- Viveros, Mara (2010) “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual”. Disponible en: http://ucaldas.edu.co/docs/seminario_familia/Ponencia_MARA_VIVEROS.pdf (consultado el 10 de septiembre de 2014).

- Wade, Peter (2007). "Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica" En Marisol de la Cadena (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán: Enviñón Editores.
- Wynter, Sylvia (1990) "Afterword: 'Beyond Miranda's Meanings: Un/silencing the 'Demonic Ground' of Caliban's 'Woman'" En C. Baoyce Davies y E. Savory Fido. *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton, N.J.: Africa World Press.

BLANQUITUD. APUNTES PRELIMINARES

SOBRE UN COLOR SIN COLOR

Comprender y definir la blanquitud, debido a su atribuida invisibilidad, son desafíos únicos que, desde hace ya largo tiempo, han sido asumidos en diferentes latitudes de las Américas por diversos investigadores y pensadores, quienes focalizan su mirada en el sujeto racial blanco, en lo que ese sujeto describe, imagina e interpreta como blanquitud y las condiciones de posibilidad históricas que han permitido la creación de una clasificación de la población por cuestiones de raza, en la cual lo blanco se encuentra en la cima, es superior, es un ideal, una norma.¹ Entonces, la emergencia de la blanquitud como un fenómeno nunca completo y susceptible de ser analizado ha obligado a “vernors a nosotras mismas”, abandonar el lugar de enunciación de lo universal, visitar nuestras historias locales y globales y decidir cómo investigar, desde posiciones éticas, un color que no posee color —sólo es visible para algunas— y que, por lo mismo, no se muestra tal cual es.

A lo anterior, se debe sumar que la experiencia y análisis de la blanquitud depende del contexto geopolítico en el cual se inscribe y su propia historia pues, por ejemplo, una cosa es hablar de la migración irlandesa y otra es hablar de la migración hispana a las Américas. También, la blanquitud depende del lenguaje que se usa para dar cuenta de ella en tanto en las Américas no hay consenso sobre un nombre definitivo para el concepto debido a los múltiples idiomas que habitan este territorio, el mestizaje y la hibridación de las teorías y los procesos de traducción que no siempre son efectivos a la hora de dar cuenta de las diferentes aristas de

¹ Una versión en inglés de este ensayo será publicado en: *Inter-American Key Topics Series Rethinking the Americas*, editado por The Center for InterAmerican Studies (CIAS) de la Universidad de Bielefeld Alemania, bajo el cuidado del doctor Olaf Kaltmeier. Agradezco muy especialmente a Mario Rufer por esta oportunidad.

la blanquitud; por ejemplo, *Whiteness*, como se elabora en Estados Unidos, no tiene el mismo sentido que “acriollamiento” o “limpieza de sangre”, como se trabaja en Latinoamérica. Por último, el lugar desde donde se produce conocimiento y relaciones de saber/poder también va a impactar sobre la forma como se entiende la blanquitud ya que, además de prolíficos diálogos, existen importantes diferencias e intereses en los campos disciplinarios; por ejemplo, la blanquitud de la que habla la historia no es la misma de la que habla el feminismo o las teorías decoloniales, por lo que las apuestas políticas antirracistas también cambian. Frente a la complejidad que implica pensar la blanquitud: “Many scholars have found it more fruitful to study what whiteness *does* rather than trying to identify what whiteness *is*” (Dolan, 2006: 137).

LA TRAICIÓN COMO HORIZONTE DE POSIBILIDAD

En su clásico artículo “Whiteness Studies: The New History of Race in America”, Peter Kolchin (2002) asegura que, en Estados Unidos, la blanquitud como un objeto de estudio para los campos de producción de conocimiento sociales y culturales parece haber salido de la “nada”. Con esta afirmación, Kolchin expresa su sorpresa frente a la proliferación de lo que se da a conocer como *whiteness studies*. En efecto, aunque las primeras críticas a la blanquitud son realizadas, mucho tiempo atrás, por escritores que escriben desde posiciones racializadas (W.E.B. Du Bois, *Darkwater*: 1920; Franz Fanon, *Black Skin, White Masks*:1952) y que las primeras críticas de la blanquitud en el mundo académico estadounidense e inglés datan de 1980, en la década de los noventa del siglo XX, en medio de un intenso desaliento por la persistencia del racismo, la reificación del nacionalismo, el colapso de los movimientos progresistas y la arremetida de la derecha, la palabra *Whiteness* aparece en todas partes; en especial, en los campos de la crítica literaria, la historia, los estudios culturales, la antropología, la sociología, la cultura popular, los estudios de la comunicación, la filosofía y la historia del arte (Engles, 2006). En ese período se publican estudios que hoy son considerados clásicos: Theodore W. Allen, *The Invention of the White Race*, 1976/1995; David Roediger, *The Wages of Whiteness*, 1991; Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagina-*

tion, 1992 y Ruth Frankenberg, *White Women Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, 1993.

En Estados Unidos es usual que los *whiteness studies* traten temas como la migración anglosajona, la construcción de la clase trabajadora diferenciada de lo negro y la esclavitud (Horsman, 1981; Frye Jacobson, 1991; Roed, 1991; Brodtkin, 2000), la ciudadanía, los derechos humanos (Newman, 1999) y la edificación de una nacionalidad blanca —*americanness*— (Babb, 1998; Hale, 1998). En la actualidad, en el campo se explora cada vez más la interseccionalidad de la supremacía blanca, la supremacía masculina y el orden económico, así como la dominación cristiana y heterosexual. También, esta vez impulsados por los campos de los estudios poscoloniales y de los estudios subalternos, la investigación sobre la blanquitud se articula con críticas más amplias a la globalización leída en clave del imperio capitalista mundial, tal como se originó en Europa, y sus actuales manifestaciones en los aspectos culturales, económicos, sociales y ecológicos, lo que se manifiesta en recientes propuestas académicas de África, Australia, Nueva Zelanda, Asia y las Américas (Lewis y Mills, 2003).

El estudio de la blanquitud propone un cambio de perspectiva que implica que las personas blancas o blanqueadas investigan los procesos, los aspectos culturales, históricos, sociológicos y las condiciones por las cuales son construidas como blancas, su identidad, los “privilegios” que ello supone —*white skin privilege, white race privilege, white privilege*— y la blanquitud como una construcción social fundamental en la ideología racial y el racismo en las Américas. En suma, los *whiteness studies* proponen una lectura interesada de la historia hegemónica de Occidente en la cual identidades raciales como blanco, nativo o negro, e identidades geopolíticas como sur y norte, emergen en articulación con instituciones como la Colonia, la esclavitud, el mestizaje, la ciudadanía, la modernidad industrial, el Estado-Nación y sus efectos en nuestro presente. En efecto: “Historical questions concerning who was considered white, or not, and how these distinctions fluctuated throughout different eras prove useful in determining how whiteness traverses racial, cultural, ethnic, religious, gendered, regional, locational, and sexual lines within the United States and globally” (Thompson, 2006: 20).

Entonces, cuando hablamos de blanquitud no estamos hablando de un hecho “biológico”, sino de una historia de colonización y colonialidad en la cual la blanquitud es fundamental para la creación y el mantenimiento de una clasificación de la población según una jerarquía racial, una forma de marcar la alteridad y la explotación de “los otros” (Quijano, 2000; Yep, 2007). Por lo anterior, no se puede comprender la blanquitud por su apariencia, sino por su historia. Una historia en la cual la blanquitud se transforma en relaciones de poder, dominación y hegemonía que no están “marcadas”, son invisibles, parecen “naturales y puras”, son “omnipresentes” y normativas, para formular desde allí una interpretación del mundo como la única posible. De lo anterior se deriva que la blanquitud, además, pueda entenderse como una “mitología blanca”, una estrategia retórica, una formación discursiva, una construcción narrativa a través de la cual Occidente da cuenta de sí como el principio y el fin de lo humano (Young, 1990; Nakayama y Krizek, 1995). Frente a lo anterior, se proponen desafíos políticos que, muy cerca de posiciones de izquierda, apuestan por que el “color de la piel” no tenga más significados de opresión y discriminación o no tenga ninguno, o por la construcción de una nueva blanquitud, positiva y apta para el diálogo multicultural (Ignatiev, 1997; Bhabha, 1998; Kolchín, 2002; McIntosh, 2004; Yep, 2007; Steyn, 2009). Ciertamente, una parte importante de la política intelectual de los *whiteness studies* trabaja en pro del derrocamiento del privilegio blanco bajo el lema: “Treason to Whiteness is loyalty to humanity” (*The Race Traitor. Journal of the New Abolitionism*, 1993-2005).

En el contexto latinoamericano, la blanquitud no es un problema de estudio frecuente, pues las ciencias sociales, las humanidades y los estudios culturales privilegian el estudio del mestizaje o el llamado “mito de la armonía racial” en contextos coloniales o nacionales (Guimaraes, 1996; Mendoza, 2001; Lasso, 2007; Wade, 2007). En efecto, por sólo citar ejemplos paradigmáticos, en Brasil es común encontrar estudios sobre la convergencia de tres raíces —afro, indígena y portuguesa— en la conformación de la nación, y los efectos de esto en una supuesta “armonía” racial; en Argentina se han producido conocimientos bajo la idea de que el “carácter” de ese pueblo tiene una base ultramarina al ser ellos los descen-

dientes de los que “llegaron en los barcos” —los españoles—; y en México se usa la idea de la “raza cósmica” —unión de lo mejor del mundo indígena, el mundo negro y el mundo hispano— para construir un relato de nación: la mexicanidad. Desde esta perspectiva, la blanquitud aquí tiene que ver con los sistemas de castas y los procesos de “acriollamiento” y lo que ello representa en términos de alejarse de lo indígena, de lo negro, de lo bárbaro, por medio de la migración de blancos a las Américas o a través de la eugenesia y transitar por un camino unidireccional hacia la civilización. Entonces, la pregunta sobre un “pasado” a superar y el tema del mestizaje, el multiculturalismo y el “esencialismo estratégico” son debates vigentes en la región (Briones, 2002).

En este horizonte se destaca la propuesta del filósofo mexicano Bolívar Echeverría porque es una de las pocas que se construye en un proceso de transferencia, reescritura e hibridación de teorías, flujos de significado y conocimientos que se pueden contrastar con la producción de conocimiento estadounidense más que con la latinoamericana. En el ensayo inacabado “Imágenes de la blanquitud” (2007), Echeverría entiende la blanquitud como la condición de la humanidad moderna, que es poseedora de ciertas características como, por ejemplo, hacer de la vida centrada en la producción de riqueza económica una práctica ética. Pero ese tipo especial de humanidad no se da en términos abstractos; por lo tanto, se necesita tener una apariencia y una imagen que permita distinguirla: ser limpio y ordenado, tener buenas maneras de expresarse, discreción en su actitud y mirada y mesura de gestos y comportamientos. También, la blanquitud necesita de un contexto social más específico y ese es el de las naciones y las identidades que las mismas poseen. Así pues, porque el capitalismo moderno tuvo lugar como vida concreta sobre la base de entidades humanas blancas del nordeste europeo que llegan a las Américas por efectos de la migración, se asocia la santidad capitalista a lo blanco. En consecuencia, la blanquitud se construye, ya a un nivel global, como condición y cualidad del orden civilizatorio moderno capitalista, y de ella se puede entrar —blanqueamiento— o salir —oscurecimiento—, dependiendo de la posesión de capitales económicos, simbólicos y, a veces, corporales.

Desde otra perspectiva geopolítica del conocimiento, las teorías decoloniales de Latinoamérica se centran en el estudio del discurso de “lim-

pieza de sangre”. Mito éste que se gesta en la Edad Media para explicar la división que Herodoto hace del mundo. Para este historiador y geógrafo griego, el mundo se organiza en tres regiones —Europa, Asia y África—, donde Europa ocupa un lugar de hegemonía ya que sus habitantes, hijos preferidos de Noé, son considerados más civilizados (Mignolo, 2003; Castro-Gómez, 2005). Más adelante, esta idea se traslada a España para dar fundamento a los llamados “estatutos de limpieza de sangre”, instaurados por el Consejo de Toledo, en 1449, con miras a trazar una frontera entre los “cristianos viejos” y los judíos conversos y moros. Aquí, la apuesta es por construir una genealogía de lo hispano que se desprende de los habitantes de Europa quienes, por definición, son cristianos “puros” sin “mancha judía” o “musulmana” (Böttcher, Hausberger y Torres, 2011).

Una vez llegada la “limpieza de sangre” a tierras americanas, en el siglo XVI, el concepto debe sufrir una transformación por los rápidos procesos de mezcla y mestizaje. Entonces, ya no se habla de un linaje europeo católico, sino del correlato fisionómico que ese mito necesita para seguir operando en otros contextos en los que cualidades como el color de ojos y de piel o el tipo de cabello empiezan a importar en el sentido de plantear distinciones y nociones de superioridad. De esta forma, la “limpieza de sangre” se usa como estrategia de colonos, terratenientes y encomenderos criollos para diferenciarse y trazar fronteras con ciertos grupos poblacionales considerados inferiores. Así, se fija la identidad de los descendientes de los españoles, emerge la aspiración de otros grupos étnicos de “blanquearse” por medio de pactos matrimoniales con personas más blancas y se construye un sistema de castas para organizar a la población según su grado de blancura (Castro-Gómez, 2005).

LA IMAGINACIÓN LITERARIA

En tanto “mitología blanca”, la blanquitud habita el lenguaje, el sentido común, los códigos, signos y símbolos que usamos para comunicarnos y producir conocimiento. Entonces, a través de nuestras herramientas para dotar de sentido al mundo, la blanquitud se normaliza y sus privilegios se hacen invisibles. Por lo tanto, una apuesta antirracista de transformación social debe incluir cambios en los hábitos mentales, en el lenguaje y las

representaciones, junto con cambios en las estructuras económicas y políticas (Roger y Mosley, 2006). Es entonces cuando la imaginación literaria cobra relevancia. Ciertamente, en las Américas, la literatura es un campo en el cual el estudio de la blanquitud es dominante puesto que, con frecuencia, novelas, poemas, ensayos o cartas, entre otros, dan cuenta de construcciones raciales que operan tanto en el universo narrativo, como en el mundo real. Por ello, la literatura se ha convertido en un medio poderoso para criticar la reproducción y el mantenimiento de los sistemas de desigualdad basados en la blanquitud como norma y de lo que implica representar y ser representado como blanco (Hartigan, 1997; Horrrell, 2004; West, 2006). Entonces, la pregunta que se privilegia es cómo la literatura —en inglés y en otros idiomas, y siempre en diálogo con otras disciplinas— forja y fija el significado de lo blanco en los territorios donde la hegemonía blanca se ha impuesto y donde se instituye la blanquitud como sinónimo de humanidad. Así, se propone la creación literaria y la crítica literaria como espacios de lucha por los significados de la blanquitud al punto que, en la actualidad, muchos de los análisis producidos desde la literatura son considerados precursores del “boom” de los *whiteness studies* (Roediger, 1998; Engles, 2006b).

Aquí es muy importante el aporte de escritores de color, afro y negros de Estados Unidos, el Caribe y África y, en especial, el aporte de escritoras racializadas de las Américas, en cuyas obras se da cuenta del racismo que experimentan las mujeres, lo complejo del orden racial, el deseo por lo blanco, el cruce entre racismo, clasismo, sexismo y la heterosexualidad como sistema político, y las posibles formas de resistir. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992), de Toni Morrison, es la propuesta analítica más importante a reseñar. Después de examinar el canon de la literatura estadounidense de los siglos XIX y XX, Morrison argumenta que la blanquitud y la identidad norteamericana son construcciones sólo posibles en oposición a la presencia africana. Morrison expone cómo los lectores virtuales de toda la literatura estadounidense han sido posicionados como blancos, es decir, hombres blancos y la identidad que de allí se desprende, basada esta última en ideales que sólo pueden ser aplicados a blancos. Por lo anterior, un hombre negro estadounidense, por ejemplo, no puede identificarse con el ideal de libertad pues sus antepasa-

dos experimentaron la esclavitud. En ese sentido, más que un régimen no visible, la blancura es un régimen “no visto” por una perspectiva blanca, concluye Morrison, que deriva en la ubicación de las personas en zonas de “existencia” y zonas de “no existencia”, lo que implica que la negación construye la identidad de personas afroamericanas, las relaciones que se establecen entre blancos y negros, la historia afroamericana y los conceptos de belleza que son impuestos en especial a las mujeres. A continuación, se exponen algunas propuestas literarias sobre las zonas de no existencia y de existencia, así como del lugar en medio de esas zonas.

ZONA DE NO EXISTENCIA

En su novela *The Bluest Eye* (1970), Morrison narra la historia de Pecola Breedlove, una niña que se considera fea por sus rasgos negroides y por no parecerse a Shirley Temple, la famosa actriz infantil de cabellera rubia y tez blanca. Cuando Pecola se siente mal, por las constantes peleas de sus padres, porque su madre prefiere a los niños blancos que cuida o por la violencia sexual que sufre por parte de su padre, sueña que tiene los ojos azules ya que relaciona ese hecho con el éxito y la posibilidad de cambiar de vida. Pero ese sueño nunca se convierte en realidad. Entonces, Pecola sigue atrapada en esa negación hasta enloquecer. Además de explorar la influencia de las representaciones de la blanquitud que se presentan en los medios audiovisuales y sus efectos de las percepciones de belleza sobre una niña negra (White, 1997), Morrison presenta un panorama que da cuenta de la imposibilidad de la existencia de vidas negras, en especial, de mujeres negras que de ningún modo pueden ubicarse en el universo de la blanquitud.

Esa misma imposibilidad de existir es expuesta, en otro contexto, por Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora cubana del siglo XIX. En su novela *Sab* (1841) narra la vida de un esclavo que se enamora de su ama —Carlota—, en un contexto donde es inminente el fin de la esclavitud y la respuesta de los intelectuales criollos a la misma. En efecto, los intelectuales piensan que lo mejor para su nación es convertir Cuba en la colonia europea más grande de la región, patrocinando la inmigración blanca. En ese sentido, se reactivan los discursos sobre la “limpieza de sangre” y las ideas de un “origen” con base ultramarina y linaje hispano. Aunque

considera su piel como signo de infortunio por la maldición bíblica que Occidente atribuye al negro, Sab cree que si puede pagar su libertad será digno del amor de su ama y compra un billete de lotería (Gomariz, 2009: 109). No obstante, Carlota está comprometida en matrimonio con un caballero inglés. Una vez llegada la quiebra económica a la familia de Carlota, Sab decide entregarle el billete ganador de la lotería para que, de esta forma, conserve el amor del caballero inglés. Pero ese acto de generosidad le cuesta la vida a Sab. Así, entre la esclavitud, el deseo de blanqueamiento y las representaciones del sujeto de origen africano como dócil, se juega la existencia de lo blanco —en especial a Catalina como fetiche de blanqueamiento— y lo negro —representado por un esclavo cuyo nombre no significa nada— como aquello que no existe, al punto que su presencia o ausencia no cambian los términos de la historia.

IN BETWEEN

El *racial passing* —hacerse pasar por una raza distinta a la “propia”— es otro de los *leit motiv* de la literatura escrita por mujeres racializadas en las Américas, pese a que su antecedente más temprano se encuentra en el cuento de Kate Chopin: *The Father of Désirée’s Baby* (1893). Estas narraciones, con sus diferentes argumentos y desenlaces, tienen en común ser relatados desde el yo de unas mujeres negras que dejan testimonio del puesto que el orden racista les asigna, de los conflictos asociados al mestizaje y de sus apuestas por blanquearse. Aquí, el papel de la historia oficial que con frecuencia refiere a “la maldición del tráfico de esclavos” y a los estereotipos de lo negro movilizados por la escuela, la religión, las madres y las abuelas, da sustento a la resignación de las mujeres ante su realidad, su poca capacidad de agencia y el deseo incesante de pasar por blancas como única forma de sobrevivencia. Además, en estas novelas también es posible ver el funcionamiento entrelazado de raza, clase y género en sistemas heteronormativos, donde las mujeres aspiran a entablar relaciones de parentesco con hombres blancos, pues son ellos quienes garantizan una vida mejor y no los hombres de su raza —que se vengan con ellas de sus propios fracasos— u hombres más oscuros —quienes eligen a mujeres blancas— (De León, 2002).

Una propuesta temprana sobre el *racial passing* es la novela *Plum Bun* (1928), de Jessie Fauset, escritora del “Renacimiento de Harlem”, en donde se explora el “paso” de su protagonista, Angela Murray, con ascendencia europea, con el fin de obtener ventajas y la posterior recuperación de su identidad afroamericana. Por su lado, *Passing* (1929), de Nella Larsen, narra la historia de dos amigas, Irene y Clare, que después de mucho tiempo se vuelven a encontrar. Irene es una mulata que aparentemente está satisfecha con su condición racial y se encuentra casada con un hombre negro. Clare, también mulata, está casada con un hombre blanco y pasa como blanca, con lo cual se beneficia, ganando estatus social y económico. Cuando se reencuentran estas amigas, Clare intenta regresar al círculo al cual pertenece Irene, sin importar las nefastas consecuencias que eso puede tener, entre otras, que se descubra su “falsa” condición de blanca. Por último, Mayotte Capécia, en su novela *La Nègresse blanche* (1950), muestra las dificultades que la protagonista tiene para aceptar su identidad racial y la debilidad que el binarismo blanco/negro supone en el mundo de la novela, pues son justamente esas fronteras borrosas las que permiten “pasar”. En el exilio, consecuencia de la ocupación francesa a Martinica, ella se enfrenta a una búsqueda de su identidad e intenta blanquearse entablando relaciones con gente más pálida (Rulon, 2006).

En Latinoamérica existe una propuesta que bien puede ser leída como de *racial passing*, pero de forma inversa a lo que exponen las novelas anteriores; es decir, de lo blanco a lo negro. En la novela *Sombras de pueblo negro* (1940), de Irma Pedroso, se narra la historia de una mulata que es elegida como concejal en un pequeño pueblo y su transformación de una mujer blanca, de clase media, a una mujer negra, trabajadora y activista social, en los años treinta, en Cuba. Ciertamente, en la novela se expone la vida de Iris Manuela, una joven adoptada que desconoce sus orígenes afrocaribinos, pues sus padres naturales tenían la piel clara y pasaban por blancos. Al llegar a la adolescencia, Iris Manuela descubre su historia y la de sus padres verdaderos y se empieza a identificar como afrocubana y feminista. Así, la novela expone el “problema racial” en ese país y el contraste entre una vida blanca y una negra encarnadas en un mismo cuerpo que termina por politizarse y defender su negritud como una vía para nego-

ciar parámetros de género, raza y clase en el contexto del debate social sobre el futuro de Cuba (Méndez, 2003: 169).

ZONA DE EXISTENCIA

La blanquitud no puede definirse exclusivamente por oposición o en contraste a la negritud, ya que ella puede ser limitada a su faceta de privilegio y poder social cuando la misma implica una gama amplia de sutiles factores y relaciones de poder que dan cuenta de cómo viven las personas blancas, cómo construyen su identidad, cómo se relacionan con imágenes y narraciones dominantes, cómo entienden su ubicación en la “zona de existencia” y, en última instancia, su percepción sobre qué significa e implica ser blanco y cómo sus vidas y sus prácticas están estructuradas por el privilegio y la hegemonía blanca. La literatura sobre la blanquitud incluye autobiografías, memorias, cartas, reflexiones personales, estudios de casos y entrevistas en las que mujeres blancas narran sus vidas para identificar sus privilegios, sus complicidades, los desafíos, resistencias y herramientas utilizadas para deconstruir la blanquitud, proporcionando de esta manera análisis y críticas de las narrativas y teorías en las que se enmarca la blancura.

Ruth Frankenberg, en *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness* (1993), a través de historias de vida de mujeres blancas, examina los lugares que ellas tienen en la estructura racial de Estados Unidos, a finales del siglo XX, y ve la vida de las mujeres blancas como un espacio de reproducción del racismo, pero también de resistencia y cambio. En su libro, Frankenberg plantea tres axiomas: primero, que en sociedades estructuradas en la dominación las feministas deben recordar que actúan desde las relaciones sociales que intentan transformar. Segundo, la experiencia construye identidad. Tercero, existe una relación directa entre el punto de vista y la experiencia. A partir de allí, Frankenberg pregunta cómo pueden las vidas de las mujeres blancas llegar a ser sitios de resistencia en contra de la reproducción del racismo, teniendo en cuenta que la experiencia de lo blanco está situada temporal y espacialmente, está delimitada por las formas que el racismo adquiere en un contexto determinado y la manera como se cruza

con otras categorías raciales y culturales, de clase y de género que implican subordinación.

Otra experiencia muy similar a las referidas arriba es el ensayo biográfico de Minnie Bruce Pratt, llamado “Identity: Skin Blood Heart” (1984). Aquí, la autora reflexiona acerca de cómo las determinaciones raciales afectan la identidad de una mujer blanca y lo que implica renunciar a esa identidad de esposa blanca rica viviendo en una zona exclusiva y periférica de la ciudad, para reconocerse como lesbiana viviendo en el centro empobrecido y negro de esa misma ciudad, en donde, sin embargo, sigue siendo una extraña. Luego de un divorcio y la pérdida de la custodia de sus hijos, Pratt representa la “casa” como el lugar donde se rechaza la vida que ha escogido y los valores que personifica y promueve en sus escritos y la “comunidad” como el lugar inestable de la lucha. En ese sentido, este ensayo se mueve desde el sentido de la identidad que expresa el título, hacia un desarrollo complejo de la relación entre la casa, la identidad y la comunidad por medio de la escritura de una “historia personal” que dibuja un camino doloroso de la “inconsciencia” a la “consciencia” (De Lauretis, 1999).

En México existe una propuesta que dialoga con las anteriores, pese a que es menos elaborada. En su libro *Güeras y prietas. Género y raza en la construcción de mundos nuevos* (2009), Marisa Belausteguigoitia reúne las voces de un grupo de mujeres de distintos colores de piel, clase social, posiciones políticas y orígenes regionales, quienes piensan los procesos de racialización con referencia a tres preguntas: ¿cómo se habla desde la piel?, ¿qué tonalidades produce?, ¿cómo circulan los tonos de la piel y de la voz? En un contexto donde se apuesta por el mestizaje como tropo de la nación y donde el racismo, que habla de lo indígena como problema y de lo negro como inexistente, es un problema, hay una conciencia de que ser güera —rubia— o ser prieta —morena— no es un dato menor, sino que cruza la misma existencia de las mujeres y tiene consecuencias en su vida: “Prieta es una palabra herida. Güera también. Tan heridas las palabras, como las identidades que nombran. Desde el mestizaje no hay güerez sin prieteidad, ni prietez sin güereidad” (Priego, 2010). Entonces, haciendo un cruce entre literatura, autobiografía e historia, se propone un intento por entenderse como mujeres, por en-

tender la alteridad que las separa y las luchas que las unen, de entender al país donde se vive, sin proponer, no obstante, análisis más profundos o propuestas políticas más abarcadoras que la propia autorreflexión sobre el lugar que habita nuestra “piel”.

BLANQUITUD

Hoy, los estudios sobre la blanquitud comparten varios puntos de partida que se pueden resumir en: 1) La blanquitud no refiere a un hecho biológico. 2) La blanquitud es parte esencial de la construcción geopolítica y discursiva de las Américas en el marco del sistema mundo moderno y colonial; es decir, las historias de la blanquitud en nuestros territorios sólo son posibles por una empresa imperialista y de expansión capitalista que necesita, para sus fines, clasificar a la población por cuestiones de raza. 3) No obstante, la “experiencia” de la blanquitud es diferente, en términos de historias locales, en las Américas; por ello, también son diferentes los abordajes y herramientas que se usan para dar cuenta de ella, aunque existen transferencias e hibridajes. Los *Whiteness Studies*, en Estados Unidos, se han configurado poniendo su énfasis en lo que la blanquitud “es” y “hace” y sus repercusiones en el presente. En Latinoamérica se ha pensado la “limpieza de sangre”, la blanquitud y el blanqueamiento siempre en relación con el mestizaje, el “problema indígena” y el lugar de lo afro en los relatos e identidad nacional. 4) La blanquitud no se presenta desnuda, siempre está articulada a otros dispositivos de dominación, como la clase, el género o la heterosexualidad como sistema político, entre otros. 5) En tanto una “mitología blanca”, la blanquitud también habita el mundo simbólico, el lenguaje y la cultura, de lo cual da cuenta la imaginación literaria que ha representado lo blanco y sus patrones de dominación y poder. En especial, la organización del mundo en centros y periferias, que producen dicotomías como alma/sin alma, civilizado/bárbaro, humano/no humano y zonas de existencia y zonas de no existencia, pero también estrategias de interrogación, resistencia y sobrevivencia. Entonces, leer la blanquitud desplazando el objeto racial hacia el sujeto racializado, desde la descripción y la imaginación hacia quien describe e imagina, desde el servicio hacia quien se sirve (Morrison, 1992), nos obli-

ga a “ver” la blanquitud en conjunción con la historia de cómo llegamos a ser quiénes somos y qué es lo que realmente deseamos ser más allá de la “whiteness as property” or the “whiteness as terror” (Roediger, 1998).

REFERENCIAS

- Böttcher, Nikolaus, Bernd Hausberger y Max Hering Torres (2011). *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*. México: El Colegio de México.
- Briones, Claudia (2002). “Viviendo a la sombra de naciones sin sombra: poéticas y políticas de (auto)marcación de ‘lo indígena’ en las disputas contemporáneas por el derecho a una educación intercultural”. En Norma Fuller (ed.), *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en Perú, PUCP, UP, IEP.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero*. Bogotá: Instituto Pensar.
- De Lauretis, Teresa (1999). *Soggetti Eccentrici*. Milán: Feltrinelli.
- Dolan, Kevin (2006). “Qualitative Inquiry in Critical Whiteness Studies”. En Tim Engles (ed.), *Towards a Bibliography of Critical Whiteness Studies*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Dyer, Richard (1997). *White*. Nueva York: Routledge.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era
- Engles, Tim (ed.) (2006a). *Towards a Bibliography of Critical Whiteness Studies*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Engles, Tim (2006b). “Literature, Cinema and the Visual Arts”. En Tim Engles (ed.), *Towards a Bibliography of Critical Whiteness Studies*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Gomariz, José (2009). “Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana. Raza, blanqueamiento e identidad cultural en *Sab.*”. En *Caribbean Studies*, vol. 37, núm. 1, pp. 97-118. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Guimaraes, Antonio Sergio Alfredo (1996). “El mito del anti-racismo en Brasil”. En *Nueva Sociedad*, 144. Disponible en: http://www.nuso.org/upload/articulos/2513_1.pdf (consultado el 30 de enero de 2017).

- Kolchin, Peter (2002). "Whiteness Studies: The New History of Race in America". En *The Journal of American History*, vol. 89, núm. 1, junio, pp. 154-173
- Lewis, Reina y Sara Mills (2003). *Feminist Postcolonial Theory: a Reader*. Edimburgo: Edinburgh University Press
- Méndez, Nina (2003). "Sombras de pueblo negro, de Irma Pedrosa: raza y feminismo en la novela cubana de la década de los treinta". En Luzelena Gutiérrez de Velasco (coord.). *Género y cultura en América Latina: arte, historia y estudios de género*. México: El Colegio de México, UNESCO.
- Morrison, Toni (1992). *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Nakayama, Thomas K. y Robert L. Krizek (1995). "Whiteness: A Strategic Rhetoric". En *Quarterly Journal of Speech*, vol. 81, núm. 3.
- Priego, María Teresa (2010). "Güeras y prietas". En *El Universal On Line*, 26 de junio. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/editoriales/48844.html> (consultado el 1 de abril de 2017).
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Reodiger, David (1998). *Black Writers on What It Means to be White*. Nueva York: Schocken Books.
- Rogers, Rebecca y Melissa Mosley (2006). "Racial Literacy in a Second-Grade Classroom: Critical Race Theory, Whiteness Studies, and Literacy Research". En *Reading Research Quarterly*, vol. 41, núm. 4, pp. 462-495.
- Rulon, Michael James (2006). *White Skin, White Masks: The Creole Woman and the Narrative of Racial Passing in Martinique and Louisiana*. University of North Carolina at Chapel Hill. Disponible en: <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:4009105a-39af-4652-ae09-8668ecec657f2> (consultado el 1 de abril de 2017).
- Thompson, Audrey (2006). "Personal Narratives of Whiteness". En Tim Engles (ed.), *Towards a Bibliography of Critical Whiteness Studies*. Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, pp. 105-116.

Wade, Peter (2007). "Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica". En Marisol de la Cadena (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán: Envión Editores.

“NINGUNA GUERRA EN MI NOMBRE”.
FEMINISMO Y ESTUDIOS CULTURALES EN LATINOAMÉRICA

En coautoría con: Mónica Cejas, Merarit Viera,
Luisa Fernanda Hernández Herse y Linda Daniela Villegas Mercado

*Quiero sugerir una metáfora diferente para el
trabajo teórico: la metáfora de la lucha, del forcejeo con los ángeles.*
Stuart Hall

“Las mujeres somos la mitad de cada pueblo”. Esto lo decimos así, de principio, porque queremos condicionar la lectura de este libro a la realidad que no se quiere ver, ni reconocer.¹ O sea que la afirmación: “*las mujeres somos la mitad de todo* es condición de realidad planteada de principio” (Paredes, 2010: 41, cursivas añadidas). Para nosotras, un grupo de mujeres que nos reconocemos como feministas, ubicadas en el sur global y cuyo lugar de intervención política e imaginación teórica son los estudios culturales, abrir este artículo citando a Julieta Paredes implica, como ella misma lo afirma, condicionar la lectura del grupo de reflexiones que exponemos a continuación. Este artículo es una propuesta de lectura interesada, contextualizada, polifónica, poliescricional y limitada sobre lo que significa y se propone en la intersección de los estudios culturales y el feminismo en nuestro territorio, desde prácticas concretas, teniendo en cuenta que tanto el feminismo como los estudios culturales nunca han sido una sola cosa y que los casos aquí presentados los inscribimos en el mapa heterogéneo del hemisferio sur.

No obstante, el presente ejercicio, surgido de varias tardes de lectura, discusión, reflexión, café y galletas, no es una invitación para el “reconocimiento” ni para “completar” la historia bajo una lógica heterosexual de

¹ Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Nómadas*, núm. 40, Instituto de Estudios Sociales, Universidad Central, Bogotá, abril 2014, pp. 158-173. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105131005011>. Agradezco a mis compañeras de camino haber apoyado la idea de volver a publicar el artículo en este libro.

complemento. Estas letras constituyen una provocación, desde la metodología de la sospecha, con miras a aportar a un proyecto en común de reordenamiento de las prácticas intelectuales, políticas y del hacer en la intersección de los campos que nos convocan, donde la lucha, el forcejeo con los ángeles, aún es posible y necesaria en espacios geopolíticos y corporales subalternos y subalternizados.

Los estudios culturales en Latinoamérica, como un campo de producción de conocimiento, pero sobre todo como un lugar de intervención y transformación de las realidades sociales, las prácticas culturales y las relaciones de poder, han sido históricamente alimentados por el trabajo de las mujeres que, feministas o no, han contribuido de manera significativa. Ciertamente, varias de las prácticas epistemológicas, políticas y metodológicas de los estudios culturales regionales han llegado por la vía de la crítica literaria feminista (en el caso de Colombia, por ejemplo) o por los estudios de la memoria de las mujeres víctimas de regímenes dictatoriales (así en el caso de Chile) o por las propuestas de las agencias culturales (en el caso de Perú) o por los estudios de frontera (en el caso de México). Así pues, que los estudios culturales hayan asumido también aquí que lo “personal es político”, con todo lo que ello implica en todos los niveles, es el ejemplo paradigmático de nuestra afirmación y nuestra inquietud.

No obstante, como sucede casi siempre con los aportes de las feministas —y en general de las mujeres— a los diferentes campos de conocimiento, los esfuerzos en la región por construir el debate y la memoria de las trayectorias y genealogías de los estudios culturales olvidan nuestro aporte o lo sintetizan en un concepto problemático: “género” (Szurmuk e Irwin, 2009; Valenzuela, 2005). Es muy dicente que, en la experiencia latinoamericana, por ejemplo, las lecturas feministas sobre obras de ficción, a todas luces fundamentales para los estudios culturales, apenas han interesado a autores tan importantes como Néstor García Canclini o Antonio Cornejo Polar (Castro, 2012). Más preocupante, empero, nos parece aquella afirmación que aún retumba en nuestro quehacer: “En América Latina el feminismo no ha logrado todavía una lectura de género. En los estudios literarios hay excepciones, pero en los estudios de la comunicación no existen” (Martín-Barbero, 1997: s.p.). Dicha sentencia,

hecha originalmente por Jesús Martín-Barbero, en 1996, a quien muchas de nosotras reconocemos como un maestro, olvida que, en la década de los noventa, no sólo la crítica literaria se hizo más visible e influyente en el mundo académico, sino que existe un sinnúmero de experiencias, tal vez no desde la comunicación ni desde el mundo académico, que dan muestra de que la deuda histórica no es de las feministas con la historia de la región —pues somos la “metáfora”—, sino de las disciplinas y campos que son miopes frente a nuestras propuestas —los “ángeles”— (Franco, 1989; Mujeres Creando, 2005; Pratt, 1989; Richard, 2009; Rovira, 1996). Maestro: ¿cómo afirmó semejante cosa?

Claro, no estamos frente a una cuestión nueva. La pregunta por el feminismo y los estudios culturales ha estado muy presente en los contextos anglosajones, ya que ciertas reivindicaciones del feminismo metropolitano fueron totalmente compatibles con las preguntas nodales de los *cultural studies* (McRobbie, 1994; Morris, 1990; Payne, 2000; Portugal, 2005). No pasa lo mismo en Latinoamérica. En consecuencia, vale la pena reflexionar una vez más sobre cuál podría ser la relación entre mujeres, cultura y poder. ¿Para quiénes es significativa esa relación? ¿El llamado “giro cultural” de la lucha feminista puede aliarse con los estudios culturales? Si todo lo anterior es afirmativo, ¿qué tipo de conocimiento y prácticas se desprenden de la intersección entre estudios culturales y feminismo? Aún más: ¿cómo es representada, estudiada y analizada la relación entre feminismo y estudios culturales desde el propio feminismo y desde los mismos estudios culturales? Por último, y tal vez sea la pregunta fundamental: ¿nuestro feminismo “crapped on the table of cultural studies”, como un día afirmó Stuart Hall (1992) con referencia a la experiencia inglesa?

Con “pasión y sangre”, así como asumimos todas las cosas fundamentales en las que creemos (Castro-Gómez, 2003), planteamos una lectura, sin ánimo programático ni voluntad de verdad, que transita por el siguiente tejido hecho a punta de un constante trastabillar. En un primer apartado hablamos de algunos antecedentes fundamentales para el problema que abordamos entre los que, sin lugar a dudas, destaca el trabajo de Nelly Richard. En un segundo apartado hablamos del debate suscitado entre crítica literaria feminista y las nociones de cultura. En el tercer apartado pensamos sobre el cuerpo y la sexualidad. En el cuarto ingresamos en el

mundo de las rockeras y sus formas de construirse otras. Por último, nos detenemos en prácticas no académicas que hemos aglomerado bajo el concepto de “agencia cultural” y que, a nuestro entender, constituyen parte importante de los estudios culturales, pues éstos se insertan en la academia, sí, pero muchas veces su casa se encuentra afuera, y esto se debe mantener así por cuestiones de salud mental y coherencia política.

TEJER ES ESCRIBIR LA MEMORIA

Nos representamos como metáfora de lucha, pero también de tejido. Silvia Rivera Cusicanqui afirma que: “[...] la noción de identidad de las mujeres se asemeja al tejido” (2010: 72) ya que, en lugar de fijar jurisdicciones de autoridad, nosotras tejemos tramas a través de las prácticas que nos constituyen como productoras y “creadoras de lenguajes y de símbolos capaces de ‘seducir’ al otro y establecer pactos de reciprocidad y convivencia entre diferentes” (2010: 72), abriendo así la posibilidad de incluir lo mezclado, lo fronterizo. La seducción, más la idea de “envolvente”, como atributos femeninos resignificados, devienen así en herramientas fundamentales para una política no exenta de tensiones, pero incluyente, y sus posibilidades de proyección en una “cultura, teoría, epistemología, política de Estado y también como definición nueva del bienestar y el ‘desarrollo’” (2010: 72). En suma, como proyecto de modernidad:

[...] más orgánica y propia que la modernidad importada de las elites, caricaturas de Occidente que viven de la ventriloquia de conceptos y teorías, de corrientes académicas y visiones del mundo copiadas del norte o tributarias de los centros de poder hegemónicos (2010: 73).

En las mujeres reside, entonces, el potencial creador del lenguaje en la producción de identidades y prácticas que remiten a pensar la hegemonía, el valor, el poder y la representación, es decir, la cultura. La metáfora de las mujeres como tejedoras permite ir más allá de la idea de “irrupción específica, decisiva, rupturista” —nosotras agregaríamos escandalosa y productiva— del pensamiento feminista en los estudios culturales du-

rante la década de los años setenta del siglo XX (Hall, 1992, 1996), a la que Stuart Hall equiparó con el acto de “defecar en la mesa”, por el “ruido teórico” que produjo al introducir en el análisis del poder cuestiones como el género, el sexo y la sexualidad, y pujando por hacer efectivo el lema de “lo personal es político” en la academia (Reverter, 2009).²

En Latinoamérica, Nelly Richard es, sin lugar a dudas, una de las tejedoras de los hilos culturales y de las relaciones de poder que tienden puentes entre la crítica cultural y el pensamiento feminista. Richard los conecta para mostrar el potencial radical de una crítica cultural feminista que no reconoce las “fronteras entre la reflexión especulativa, la estética y la política” (Amado, 2000: 235). “Discurso” es un concepto clave para posicionarse en estas coordenadas y tanto tejer, como destejer:

Entendemos por “discurso” un conjunto múltiple de prácticas significantes inscritas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso político y social de los signos (Amado, 2000: 76).

Discurso es praxis, discurso es un campo conflictivo y político mediante el cual se pueden también destejer “las maniobras ocultas de los signos que, supuestamente neutros, fingen que la razón abstracta del pensamiento universal es una razón superior, ya que es imparcial y desinteresada” (Amado, 2000: 76). Con esto, Richard traduce al campo de la cultura la metodología de la sospecha tan cara a la crítica feminista y a nosotras.

Junto al discurso como herramienta metodológica, Richard destaca la transdisciplinariedad como otra coincidencia entre la crítica cultural y la feminista, lo que implica un posicionamiento estratégico móvil, que apuesta por los márgenes y sus posibilidades desestabilizadoras al “habilitar los tránsitos, los desplazamientos, la valoración de los márgenes,

² No obstante, la inserción del feminismo en los *cultural studies* no fue tan tersa ni tan pacífica como se suele afirmar. Véase Brunson (1996), Women’s Studies Group (1978), Franklin *et al.* (1991), González Díaz (2009).

de los intersticios, de lo que resiste el encerramiento en un ‘área restringida’ del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico” (Arfuch, 2008: 208), es decir, en su carácter transdisciplinar. Pero la crítica feminista tiene una historia, y es en ese devenir donde Richard sitúa su encuentro con la crítica cultural en un momento de vuelta a la cultura. Lo hace firmemente posicionada desde contextos locales y, en este sentido, es el contextualismo radical, que refiere a la historia y a la memoria en Latinoamérica, lo que anima eso que hemos dado en llamar “metodología de la sospecha”. En otras palabras, la reflexión aguda para evitar las falsas expectativas de una crítica despolitizada sin fuerza transformadora.

En efecto, es ese contextualismo radical lo que le permite identificar teórica y metodológicamente puntos de fuga, intersticios por donde, precisamente, siendo consciente de esos contextos locales, se generan campos de lucha por la significación en el terreno del lenguaje y el discurso. Allí posiciona una crítica feminista caracterizada por el uso político del análisis del discurso para desmontar esencialismos como el signo “mujer”. Entonces, la crítica feminista puede entenderse como una crítica cultural, y de ahí su “giro”, en un doble sentido:

1) es crítica *de* la cultura, en tanto examina los regímenes de producción y representación de los signos que escenifican las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación en todo aquello que circula y se intercambia como palabra, gesto e imagen, y 2) es una crítica de la sociedad realizada *desde* la cultura, que reflexiona sobre lo social incorporando la simbolicidad del trabajo expresivo de las retóricas y las narrativas a su análisis de las luchas de identidad y de las fuerzas de cambio. Nada de eso se entiende sin compartir el supuesto de que la “cultura” es el teatro oblicuo de las figuraciones indirectas que le dan una voz quebrada a lo social, entrometiéndose en sus pliegues más difusos, en sus urdimbres semiocultas, en los huecos donde rastrear las huellas de lo inconexo, lo escindido, lo residual, lo disperso (Richard, 2009: 5).

¿POR QUÉ LA LITERATURA?

Compartimos una intuición: la creación literaria es, para las sociedades occidentales, la meca de lo culto, o bien, el lugar por excelencia de la expresión cultural y la objetivación del espíritu. Que en nuestros días la gente relacione el acto de leer y el de escribir con el de obtener una “mayor cultura”, o que se considere que existe una deseable “cultura general” que se aprende gracias al hábito de leer o a la educación letrada, nos habla del lugar privilegiado que tiene la palabra escrita en las nociones normativas de lo cultural, donde las mujeres no suelen tener espacio, en apariencia. En consecuencia, la pregunta que emerge es, a saber: ¿cómo se han relacionado las mujeres con la palabra escrita?, y ¿cómo esto impacta en nuestras nociones de cultura? Aquí nos dimos a la tarea de tejer de forma panorámica y con algunos textos que usualmente no aparecen juntos, una propuesta desde tres perspectivas que se han trazado para el análisis de las mujeres; como creadoras de cultura en la región, y desde los ejercicios de escribir y de hacer crítica literaria.

La primera perspectiva que encontramos se enfoca en el análisis de la relación entre la cultura y las mujeres, y en cómo las escritoras se han abierto camino en el espacio de la creación cultural, dando otros significados a aquello que se considera el “objeto” literario. A propósito, dos ejemplos. Desde Chile, a mediados del siglo XIX, la poesía de tradición oral tenía una regla de género en la que la rama masculina hablaba de lo que era “realmente importante para la comunidad” mientras, por su parte, a la rama femenina le correspondía “la entretención y la risa” (Orellana, 2009: 135), que recae sobre todo en la figura de la mujer popular que cuestiona el orden y la moral. Aparece en este escenario la poeta Rosa Araneda, quien canta al desarrollo urbano de Santiago. Araneda vende sus escritos en hojas sueltas en los mercados, con lo que “adquiere una presencia tangible e irrumpe en las calles de la ciudad, se hace ver” (Orellana, 2009: 138). Su dejarse ver implica, además, una demanda colectiva por proyectos de vida femeninos fuera de lo doméstico, pero no desde un ejercicio de la literatura de élite, sino desde lo popular.

La anterior comprobación hace mucho ruido en la historia de las escritoras latinoamericanas, porque es un lugar común pensar que ese de-

saño de la profesionalización de la profesión y la ciudadanía se hizo desde aquellas posiciones de privilegio que tenían las mujeres letradas, como fue el caso de Soledad Acosta de Samper, en Colombia. Araneda no sólo consigue cuestionar y romper con la estricta división de género de la poesía de tradición oral usando los recursos de la rama masculina, sino también rompe con la idea de que las mujeres nos inscribimos tarde en lo que hoy se denomina “cultura de masas”. Aquí, la cultura no sólo es el objeto literario, sino el tomarse la “calle” y subvertir, en cierto sentido, las relaciones de poder.

Para la mexicana Rosario Castellanos, las mujeres han hecho camino en la creación literaria enfrentando siglos de argumentaciones que renombrados filósofos europeos han hecho en torno a la inferioridad de las mujeres, que explicarían su falta de capacidad para la creación cultural. Ahora bien, ¿a qué noción de cultura se refieren?: “[...] una especie de enfermedad que, como la hemofilia, las mujeres no padecen pero transmiten” (Castellanos, 1992: 270). No obstante, ¿cómo es que, a pesar de lo anterior, han existido mujeres como Safo, Santa Teresa, Virginia Woolf o Gabriela Mistral? Para la autora, la cuestión radica en saber cómo es que: “[...] monstruos tan extraordinarios como [...] las mujeres cultas o creadoras de cultura” (1992: 260) llegan a serlo, y cuestiona los universalismos masculinos a través del análisis del mismo concepto de “cultura”, concluyendo que ésta puede ser una “fuerza atractiva a la que la mujer resulta susceptible de responder” (1992: 286). Si la cultura es una “fuerza atractiva”, entonces también puede seducir a las mujeres, quienes, por lo demás, pueden “responder” con su propia seducción. Castellanos se apropia de los imaginarios masculinos y misóginos, los responde y los hace funcionar para crear otro tipo de conocimiento que, sin embargo, no deja de enmarcarse en los límites del “espíritu” y no en los procesos sociales que condicionan una visión de clase y sus privilegios.

En una segunda perspectiva existen textos que recogen la producción literaria escrita por mujeres, y proponen etapas y criterios para su periodización y análisis. De acuerdo con la italiana María Rosa Cutrufelli (2004), se han tendido, en este sentido, dos líneas generales de abordaje: a) la figura femenina como objeto de representación y b) la mujer como sujeto de escrituras literarias. Y aunque esto es cierto para el contexto

europeo, parte de ello se vio reflejado en Latinoamérica. El cambio de paradigma en los estudios literarios se da con lo que Cutrufelli (2004) denomina la “autonomía de la visión”, es decir, cuando la literatura hecha por mujeres enfrenta el androcentrismo y la supuesta neutralidad de la escritura, no ocultando el sexo de la autora. Ahora existe una conciencia clara, que viene de los estudios de la representación y de los estudios del psicoanálisis, de que el discurso es el significante de una historia política que se encarna en el cuerpo y se hace materia y que, en ese sentido, la lucha es por la significación: producir y controlar nuevos discursos para nuevos cuerpos.

“Cuerpo” no es una categoría fácil de abordar, no es del todo material, no es del todo abstracta. Por lo tanto, luchar por los significados que se encarnan implica la pregunta sobre si existe algo como una “cualidad femenina neta” en la escritura o si el acto de crear está gobernado únicamente por un impulso constructivista. En nuestra región, por ejemplo, la misma pregunta fue respondida de diferentes maneras: la poeta colombiana María Mercedes Carranza dirá que no existe nada en la diferencia sexual que nos haga producir una cultura diferente, mientras la escritora sor Juana Inés de la Cruz, la poeta Alfonsina Storni o la crítica literaria Lucía Guerra Cunningham afirmarán lo contrario. Este debate suscita uno paralelo sobre si es posible clasificar la literatura en femenina, feminista o de mujeres. Una será toda aquella que se encuentra al margen del canon, la otra será toda aquella que tenga un compromiso político evidente con las sujetas mujeres y la otra será la producida por sujetas mujeres que no necesariamente asumen una posición política.

En este momento de la discusión, que abarca las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XX, es cuando la crítica literaria feminista retoma elementos de los estudios culturales anglo y de algunas teorías del género. Por ejemplo, el trabajo de la mexicana Maricruz Castro (2012) nos brinda un buen panorama de lo que aconteció en México. A grandes rasgos, señala que “los estudios literarios con una perspectiva de género en México reflejan las fases recorridas por la crítica literaria feminista” (Castro, 2012: 18). En cuanto a las temáticas, la autora explica que ha predominado la exploración de la identidad femenina como un gran tema, así como “la subordinación de la mujer, sus representa-

ciones y estereotipos” (2012: 19). En relación con las metodologías de análisis que la crítica literaria feminista ha seguido, indica que hay varias tendencias:

A releer a las escritoras que forman parte del canon (Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska), el deseo de visibilizar a otras que han sido ignoradas, minimizadas, estudiadas insistentemente desde sólo un ángulo o leídas desde otros puntos de vista (Nellie Campobello, Amparo Dávila) así como la inclinación por configurar imágenes y representaciones de la mujer, a través del análisis de los textos literarios (Castro, 2012: 20).

Para Castro, la situación de la crítica literaria en México, en su cruce con el feminismo y los estudios de género, es como Elaine Showalter describía hace más de veinte años:

[...] como modos de lectura específicos, dentro del orden ideológico vigente, de naturaleza patriarcal, que analizan las imágenes y estereotipos de las mujeres presentes en la literatura, las omisiones y las nociones erróneas sobre las mujeres en la crítica, y a la mujer como signo en los sistemas semióticos (Olivares citada en Castro, 2012: 24).

En este punto, sin duda, la simbiosis entre estudios culturales y crítica literaria feminista fue de suma importancia y dio frutos valiosos en términos de la arqueología de escritoras insumisas.

La tercera perspectiva de la crítica literaria feminista, más contemporánea, tiende vínculos con los estudios culturales, la teoría poscolonial, el giro decolonial, los estudios subalternos y los feminismos del sur, para un análisis crítico de la creación cultural femenina. Tal es el caso de la crítica literaria colombiana y feminista María Teresa Garzón Martínez (2007), quien propone actualizar el debate sobre la crítica literaria feminista de la mano de los estudios culturales, por tender éstos a proponer reflexiones sobre su propia práctica intelectual. Garzón define la crítica literaria feminista colombiana como “aquel conjunto de propuestas de análisis

escritas por mujeres, en mayor grado, que se ha interesado en reevaluar y cuestionar el lugar de menor jerarquía que la tradición literaria le ha asignado a la literatura escrita por mujeres” (2007: 52). Dentro de este conjunto heterogéneo de propuestas, la autora se centra en analizar la relación entre representación y política a partir de la obra de Montserrat Ordóñez, quien genera la representación de la “escritora excluida”, cuyo paradigma es la novelista Elisa Mújica, quien “no es una mujer excluida por mujer, sino por escritora” (2007: 57).

Utilizando el concepto de “representación” como “un término controvertido, poniendo en duda su potencial como estrategia de transformación social” (2007: 61), Garzón se pregunta por los efectos de dicha representación en un panorama en el que “lo que la representación puede representar, ya no se concibe en términos únicos, estables o constantes” (2007: 61). Ciertamente, el acto de representar a las mujeres creadoras de literatura con la “escritora excluida”: “[...] produce sujetas homogéneas de identidades aparentemente predeterminadas, fijas y estables”, además de invisibilizar el lugar desde donde se les busca representar: “Ordóñez no se (d)enuncia como mujer ‘blanca’, semi-‘extranjera’, de clase media y ‘letrada’” (2007: 62).

Si la “escritora excluida” pretendía concentrar bajo su representación a todo el conjunto de mujeres productoras de literatura, evitando la discusión de la particularidad y la diferencia, entonces se puede decir que produjo: “un nuevo conjunto de exclusiones de todo lo que no puede representarse bajo la figura de la escritora excluida [...] ¿Qué excluye lo excluido en Ordóñez?” (2007: 63), a lo cual Garzón señala: “[...] tal vez, la ‘escritora excluida’ se vea constantemente amenazada en su aparente estabilidad, entre varias, por la escritura de *otras* mujeres, tal vez mujeres de frontera, de raza, no heteronormativas, de las cuales no se hace mención en la obra crítica de Ordóñez” (2007: 63). Dado lo anterior, la autora afirma, desde la crítica feminista como arena para el debate político, que “no basta con producir crítica, también es necesario hacer una reflexión en torno a desde dónde se hace la crítica, cuáles interpretaciones se privilegian, qué agendas políticas se movilizan, cuáles son sus efectos y qué juegos de poder se juegan” (2007: 64), enunciando así su propio lugar en la producción crítica literaria.

Como hemos visto, la pregunta por lo cultural, su visualización como arena para la transformación social y la necesidad de desarticular los entramados de poder que aparecen naturalizados en el ejercicio de escribir, son comunes a las inquietudes feministas y a las de los estudios culturales. El análisis crítico de las formas de producción, circulación y mediación de productos culturales, entre éstos los literarios, así como de las sujetas que enuncian y se enuncian a través de la palabra escrita, han hecho que los estudios culturales y la crítica literaria feminista compartan preocupaciones e inquietudes. Y aunque en un principio el cruce entre crítica literaria feminista y estudios culturales en nuestra región siguió privilegiando la “ciudad letrada”, poco a poco se ha hecho conciencia de que la cultura no es la letra desnuda, sino el repertorio de signos, símbolos y prácticas, constituidas y constituyentes, de relaciones de poder, las cuales no sólo definen nuestras formas de pensar y representar, también de sentir, imaginar y desear. Para nosotras es imperativo continuar indagando sobre esta fructífera relación entre literatura, feminismo, cultura y poder, porque en el cambio “cualitativo del estatuto de la cultura” (Castro-Gómez, 2003) que se expresa allí, existe la posibilidad de crear conocimiento útil para nuestras sociedades latinoamericanas.

CUERPO Y SEXUALIDAD: DESDE LA FRONTERA A TRAVÉS DE PRÁCTICAS CULTURALES DIVERSAS

Según Eduardo Restrepo, “para los estudios culturales, el poder es más que el ejercicio de ciertas relaciones de fuerza donde las subjetividades, corporalidades y espacialidades son producidas y confrontadas en diversas escalas” (2012: 129). Si el poder produce cuerpos y subjetividades, además de espacialidades, entonces ¿qué es el cuerpo y por qué esta pregunta parece sólo interesar a las mujeres? Ningún régimen de poder puede sin el cuerpo, es más que obvio. Y tampoco esta discusión se limita exclusivamente a las “políticas de la representación”, sino a cómo producir un conjunto de prácticas que se articulen con la transformación social y el declive del sistema sexo/género, y hallen su sentido en tal apuesta. Entonces, ¿cómo romper con la norma “naturalizada” que marca el cuerpo de mujer dentro de una representación de género? ¿Qué experiencia

encierra aquella mujer que vive en la frontera de la representación desde un cuerpo normado? ¿Tiene que ver la cultura de alguna forma con ello? Desde los años ochenta y noventa del siglo XX, los estudios latinoamericanos que piensan sobre el cuerpo y la sexualidad se han concentrado en “pensar lo impensado” (Grau, 2012). Así, desde un contexto en el que aparecen y desaparecen las normatividades en diversas prácticas culturales, es posible visibilizar cómo las mujeres crean, significan, dan sentido, casi siempre luchando, para romper, resignificar, subvertir esa “naturalización” que conforma su cuerpo, su experiencia, su ser en la cultura.

Según Fernanda Hopenhaym (2012), las fronteras del género no se miden por límites geográficos, sino por líneas que dividen, diferencian y asemejan a sujetos, colectivos o culturas. Y aunque esta autora no habla “abiertamente” desde el feminismo, sí cuestiona la normatividad del género en su artículo “El género como componente transversal en los estudios culturales”, donde afirma:

Las fronteras en las experiencias de vida de las minorías, conforman espacios duales que bien, pueden dar lugar a las culturas de resistencias o pueden crear barreras para la emergencia de las mismas [...]. Las mujeres, en la historia de la modernidad, hemos estado en la frontera de la centralidad masculina, hemos quedado al margen, hemos sido excluidas. Muchos años de lucha han derivado importantes logros para modificar nuestra condición de vida, para consolidar nuestra identidad como seres con los mismos derechos que los hombres, para impactar en el discurso político (Hopenhaym, 2012: s.p.).

¿Cómo impactar en el discurso político desde la experiencia? ¿Cómo, desde el cuerpo, la práctica sexual logra “cruzar”, o no, la frontera? Pues tanto Hopenhaym como Olga Grau aseguran que desde las prácticas culturales, pensadas como haceres colectivos y maneras de ocupar espacios de forma política, las mujeres son un cuerpo “otra” y no sólo construyen frontera, sino que la habitan y la trascienden; por este motivo, las hemos elegido como parte de nuestro hilar. De esta manera, desde Chile, Grau (2012) analiza el impacto cultural que el *performance* de la travesti “Hija de

Perra”¹ provoca en el pensamiento de un público normado por la “economía mental de la reproducción de lo mismo”, es decir, de la norma. Grau (2012) narra la manera en que “Hija de Perra”, con su actitud y su discurso transgresor, confunde al público con una imagen que hace de sí un cuerpo ambiguo, logrando que quienes la observan se pregunten “[...] si se ha cambiado de sexo o no, si [su cuerpo] es postizo o artificial e incluso si hay un sexo verdadero o no” (2012: 188).

Pero Grau lleva su análisis a un terreno más profundo, pues conecta la materialización de un cuerpo “impensado” —representado en “Hija de Perra”— con la de una práctica sexual “sucía”, que se conforma en el imaginario-real con la de seres andróginos que toma de la literatura de Balzac y Woolf, donde se producen identidades ambiguas: “identidades que el otro desea” (Grau, 2012: 190). Desde esta misma línea analítica, Laura Zambrini (2010), orientada más a la vestimenta y el ornamento como parte de “técnicas corporales” (Foucault, 1989, 2003; Mauss, 1950) que demarcan límites entre el binarismo heterosexual femenino/masculino, estudia las representaciones de un colectivo travesti en la prensa gráfica de Argentina; en su investigación la autora explica la forma en que se historiza la heteronormatividad y las identidades de género desde construcciones sociales vinculadas con la moda y el consumo. A partir de las marcas de género, contextualiza las estructuras que norman las identidades representadas en cuerpos aceptados y rechazados. Zambrini concluye: “[...] hace falta un análisis agudo que permita poner en cuestión la creación histórica de estereotipos identitarios sobre lo femenino y/o masculino. Posibilitando la problematización de la producción de los cuerpos *generizados* como actos sociosemióticos y la vez políticos” (2010: 146).

Latinoamérica es el contexto que enmarca los casos analizados, y, si bien ninguno de éstos se instala desde el feminismo de forma “abierta”, sí centran el análisis en mujeres y “sujetos/as abyectos” que cuestionan la normatividad de género desde la experiencia. Son, pues, sujetos/as del feminismo que trastocan la norma y “actúan” en la frontera desde el arte, la cultura y lo cotidiano, conformando identidades en proceso (Hall, 2010).

En Colombia, en el libro *Mundos en disputa: intervenciones en estudios culturales* coordinado por María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza Romero, aparecen dos textos que articulan el cuestionamiento del géne-

ro y sus efectos en el cuerpo y la sexualidad. Volvemos a hablar desde la frontera, desde el intersticio, que en común muestra una rasgadura a la norma; lugar que a través de prácticas culturales piensa y visibiliza lo “impensable”, por esto hemos elegido esta compilación pionera en el campo. En el primer texto, Paola Cárdenas (2007) analiza discursos en la Web que despliegan representaciones femeninas relacionadas con la salud mental de las mujeres. Así, “el estudio no reflexiona sobre las representaciones de mujer, para verificar si se adecuan o no a ‘la verdadera condición psicológica de las mujeres’; por el contrario, indaga sobre el tipo de relaciones que se entretengan entre el poder, saber y verdad en tales representaciones” (Cárdenas, 2007: 21-22). Para esta autora, “lo importante” recae en los procesos de subjetivación que logran interpelar a las mujeres mediante los discursos socializados a través del ciberespacio.

En el segundo texto, Ana Lucía Ramírez (2007) denuncia el género como una norma que excluye y tiene efectos sobre los cuerpos de mujeres no heterosexuales. La sujeta que retoma Ramírez habla desde la memoria de la “rareza”, se enuncia desde el silencio. ¿Qué nos dice el silencio en un cuerpo “abyecto”? Ramírez (2007), en el texto pionero sobre el tema, retrata la fractura de la “verdad” y de la norma a través del silencio de mujeres que experimentan ser extrañas desde sus cuerpos, sus deseos y su sexualidad. Posibilita visibilizar los cuerpos que guardan la memoria de la invisibilidad, de la exclusión, de la burla y de la violencia que el género como norma deja y lleva a algunas mujeres a vivir en el “borde”, en la frontera de sí. La autora afirma:

La rareza de [...] diagnosticada como intersexual a los 14 años de edad, es percibida principalmente desde su experiencia corporal, pues su cuerpo se materializa de modos ostensiblemente distintos a los cuerpos ‘normales’, invitando a pensar que éste existe excesivamente por fuera y más allá de su marca sexual (Ramírez, 2007: 93).

El silencio es una estrategia y un intento de salida a la abyección, pero también “para acceder a un cuerpo y a una identidad socialmente posible” (Ramírez, 2007: 97).

MÚSICA Y ROCK: “CANTANDO Y TOCANDO TAMBIÉN SE LUCHA”

La música, como expresión artística, ha significado históricamente una plataforma que permite habilitar la creación, desarrollar la imaginación, hacer realidad las utopías y pensar lo imposible como lo posible. El rock, como expresión y producción musical de una cultura, no es la excepción. Desde su origen, ha simbolizado no sólo una manifestación artística, sino que también ha sido un espacio donde existen producciones culturales y políticas juveniles, de género y de clase. La participación de mujeres en el rock ha sido latente; sin embargo, los procesos de su reconocimiento dentro de este fenómeno cultural no han sido sencillos, pues casi siempre éstas, al ser parte de una banda rockera —ya sea cantando o tocando un instrumento—, se enfrentan a representaciones sociales que son simbolizadas, en gran medida, a partir de su ser mujer. Así, algunas investigadoras académicas latinoamericanas, tejedoras de lo cultural, han retratado, analizado y descrito experiencias de rockeras.

En este sentido, la posibilidad de crear una posición política y subversiva en el rock se muestra cuando “algunos casos” tocan puntos excéntricos (De Lauretis, 1993) y logran encontrar estrategias y negociaciones para salir del género, aunque después vuelvan a éste de forma fatal.² Shane Greene (2012) analiza el caso de María T-Ta: una feminista *punk* de los años ochenta que, mediante su música, imagen, fotografía, y sus presentaciones, reta la norma de la mujer subordinada a una sexualidad pasiva, dejando en claro su gusto por “tirar”.³ Greene expresa la visibilización de la sexualidad femenina vinculada con el placer y el erotismo de manera pública: “[...] este artículo no es realmente acerca de armas o guitarras. Trata de las políticas de ‘tirar’ en el contexto de un país desbordado por una política de lucha” (2012: 67). Y es que el Perú de los años ochenta del siglo XX, en el que se desenvuelve la práctica artística de María T-Ta, es un contexto de confrontación donde la utopía comunista está presente.

De esta forma, el autor escribe desde la radicalidad, y deja ver una postura feminista crítica, que para nada busca repetir la victimización femenina de la objetivación sexual. Greene deja claro que el feminismo que él analiza está supeditado por factores de clase, edad, generación, contexto geográfico, temporalidad, etcétera. Aquí se hace un análisis des-

de la crítica, pero también desde la “frontera”, que cuestiona la norma e incita al “pecado”, y, para ello, esta rockera basta como ejemplo. Asimismo, se apela a la idea de “masculinización de las rockeras” y se invita a pensar de “otra forma”, donde las mujeres están a la “ofensiva y no a la defensiva, para ser sexualmente activas y no pasivas” (2012: 75).

Hablamos, así, de posiciones políticas que se desarrollan en expresiones culturales y artísticas cotidianas en Latinoamérica. Bajo esta visión, es necesario mencionar el trabajo de Carmen de la Peza (2008); en éste, a pesar de no hacer énfasis en una teoría feminista, la autora hace un análisis del fenómeno rockero desde la cultura popular, cargado de prácticas simbólicas que dan sentido a “una realidad” que no se aleja de sistemas normativos, pero en la cual sujetas y sujetos rockeros sí pueden posicionarse políticamente. La autora habla del proceso estético-ético y político que se expresa también en lo corporal de dichas prácticas, y especifica una relación dialógica propuesta entre práctica y discurso. De la Peza explica que el rock es un dispositivo de enunciación que ha sido un espacio privilegiado de subjetivación en las nuevas generaciones consideradas como culturas juveniles, pero también es un espacio que permite reconfiguraciones de género y posicionamientos políticos de subversión femenina. Sin embargo, ni la subversión, ni el cruce de la “frontera” de “lo femenino”, ni la resignificación son dados de forma “automática”, por el contrario, están cargados de luchas, negociaciones y estrategias que las mismas mujeres producen y reproducen.

En la misma línea, bajo una lente crítica feminista y de estudios culturales, Merarit Viera (2008, 2013) analiza cómo las rockeras producen una representación y autorrepresentación de su cuerpo a partir de sus experiencias, pero desde un contexto geográfico, además de simbólico, fronterizo: Tijuana. Viera hace un estudio de la significación del cuerpo femenino, en el que las experiencias de las rockeras son el parteaguas para hilar nuevos procesos de construcción identitaria femenina en la contemporaneidad. La autora asegura que el rock es una “tecnología de género” (De Lauretis, 1996) donde se producen representaciones femeninas y masculinas que son apeladas, resignificadas o producidas por las rockeras con fines de reconocimiento artístico. Para Viera (2013), el estilo de vida rockero origina prácticas propias en las cuales las mujeres se posicionan y negocian en un espacio dominado por los hombres.

La autora saca a la luz cómo las rockeras tijuanaenses construyen y materializan la representación de su cuerpo a partir de un complejo entramado de negociaciones que dialogan con su poder-hacer/saber en el rock, ya sea ejecutando un instrumento o cantando en una banda. Pero su actuación oscila en un constante “ir y venir” entre diversos ámbitos sociales que constituyen su propia autorrepresentación como mujeres. Así, finalmente De Lauretis concluye que las jóvenes rockeras se apropian de mecanismos que sostienen el rock como una tecnología de género, pero desde una “diferencia” estratégica que a veces logra subvertirlo, tocando “puntos excéntricos” (De Lauretis, 1993), es decir, fisuras y momentos de tensión. En este sentido, Viera (2013) afirma que el camino para ser reconocidas como mujeres y como rockeras se hace múltiple desde su propia adaptación al contexto rockero, pero también a lo que sus actos de “agencia” logran cambiar para poder ser consideradas como “sujetos excéntricos” (De Lauretis, 1993).

Como hasta ahora se ha expuesto, el rock demuestra que, por un lado, es un espacio subversivo, pero a su vez es un espacio productor de género. Las mujeres apelan a su participación en éste, mediante experiencias que les permiten cuestionar e hilar otras formas de femineidad, por lo tanto, existe un posicionamiento político que no siempre está dibujado a través del activismo, pero que se devela mediante la música y la acción de ser reconocidas como artistas y “músicas”. El cuerpo, el deseo y la sexualidad están intrínsecamente vinculados con sus experiencias, pero también con sus capacidades de actuar. Las autoras (y el autor) que hasta ahora mencionamos lo saben, y aun cuando argumentan la contradicción del rock como alterno develan que, desde un análisis feminista, éste sigue siendo un espacio misógino y masculino (De la Peza, 2008; Viera, 2013). Además, también presentan a mujeres actuando desde la música, que se crean a sí mismas desde la excentricidad, la subversión y la interpelación que hila otras maneras y devenires de ser mujer.

SIN PEDIR PERMISO PARA CAMBIAR LA HISTORIA

En esta sección nos interesa dar a conocer ciertas estrategias de lucha de mujeres que se nombran como feministas, la mayoría de las veces, y que

proponen formas contestatarias de empoderar a las mujeres desde lo que se ha denominado “agencia cultural”. Es decir, aquí vamos a trabajar con un grupo de iniciativas, prácticas artísticas y pedagógicas que, a través del uso de la cultura y sus artefactos, desde perspectivas no académicas, autogestionadas, populares, comunitarias y creativas, apuestan por la transformación social desde una táctica de lo “okupa”, proponiendo formas diversas de política. En ese sentido, las agencias culturales, expresadas en el grafiti, la música, el cine o la calle, devienen en el mecanismo por el cual se propone una revolución en la que podamos bailar, y hacerlo a nuestra manera. Son, en suma, esa “continuación de la política por otros medios” (Hall citado en Castro-Gómez, 2001: 2).

Nuestros sueños son sus pesadillas. Situadas en la ciudad de La Paz, Bolivia, Mujeres Creando afirman su posición como mujeres, feministas, indígenas, lesbianas. Para ellas, la calle es un espacio contradictorio de posibilidades para las mujeres, pues la acción colectiva organizada les permite transformar zonas de peligro en escenarios de placer y memoria. Sus intervenciones buscan desmitificar la ficción pública/privada, para lo cual echan mano del grafiti y de la producción audiovisual. Sus grafitis están constituidos por denuncias explícitas de situaciones personales que sirven como herramientas de defensa personal para las otras, e incitan a un momento íntimo y reflexivo con un espacio físico-histórico que ha negado el cuerpo de las mujeres y su posibilidad de interactuar creativamente sobre éste.

Desde una política feminista, de autonomía en relación con el Estado, no violenta pero rebelde y colectiva, Mujeres Creando plantean “el cambio social como un hecho creativo” (2005: 231) que desestructura las actuales relaciones sociales y construye nuevas. Para ellas, el feminismo es, ante todo, una alianza entre mujeres rebeldes, quienes han desarrollado de forma intuitiva la capacidad de “desacato al mandato patriarcal” (2005: 244), constituyendo una práctica social transformadora con la cual han actuado desde hace dieciocho años en Bolivia, haciendo de la pared el papel de las canallas, proletarias del discurso y sus significados.

Si te dicen perra (1999), Lima, Perú. La zona metropolitana de la ciudad aparece empapelada de afiches que afirman: “Si caminas por la calle y te dicen perra tienen razón, porque te pusiste una falda muy corta y traicio-

nera”; “si dos chicos dicen que eres una perra, tú te lo has buscado por calentar a uno de ellos o a los dos”; “si tu ex te dice perra está en su derecho, está dolido porque lo dejaste”. Como fondo de los afiches se observa la imagen de una perra de la especie canina: negra, sin pedigrí, casi deshecha, pero desvergonzadamente feliz. Por último, en la parte inferior de cada afiche se observa una dirección electrónica: *hablaperra@hotmail.com*. ¿Quién pudo osar semejante transgresión? ¿Cómo echar al bote de la basura más de veinte años de trabajo en pro de la imagen de la mujer para que no se le asocie siempre, de manera despectiva, con el trabajo de la prostitución? Éstos fueron algunos de los interrogantes que suscitaron esta puesta en escena, esta intervención plástica.

Con su propuesta, Natalia Iguíñiz apuesta por una transformación de las maneras como representamos el mundo y las identidades, desde la parodia, la intervención artística y el uso de las nuevas tecnologías. Con esa intervención se abren fisuras que perturban las representaciones más hegemónicas y políticamente correctas, agenciando, así, espacios para la emergencia de identidades políticas estratégicas, donde se reapropia el insulto y se le vacía de contenido. Por ello, consideramos *Perrahabl@* como un antecedente de suma importancia de lo que puede llegar a ser la agencia cultural en Latinoamérica, pues allí el cruce entre las representaciones de género, el arte y la deconstrucción de toda una cultura misógina que las hace posibles están más que dadas (Garzón, 2005).

Nuestro deseo es nuestra revolución. *Mujeres al Borde* es eso: una apuesta por el deseo y la libertad:

Desde este borde, proponemos inventar nuevas palabras para nombrarnos de otros modos que se parezcan más a lo que queremos estar siendo, hacer visible lo que siempre ha estado invisible a través de nuestras propias imágenes, retar la amargura y la violencia del orden de género, heteronormativo y patriarcal con nuestras carcajadas, nuestro humor, nuestro arte, nuestro placer y nuestra creatividad (Mujeres al Borde, 2009: s.p.).

Ana Lucía Ramírez y Claudia Corredor han hecho un trabajo incansable, desde los medios audiovisuales, el periodismo y el teatro, durante más de

doce años, que hoy recorre todo el sur de las Américas en pro de desestructurar el mundo simbólico e imaginario pensado desde lo heteronormativo y que, como se dice en uno de sus cortos más representativos: “no a toda Barbie le corresponde un Kent” (Ramírez y Corredor, 2004). Con varias escuelas de producción audiovisual, muchas puestas en escena e infinidad de caminares en el Sur, las chicas al borde proponen una revolución cultural y social de gran alcance porque esta última entra, de lleno, en el mundo de lo simbólico e imaginario, en donde la lucha por lo que significa el cuerpo y la diferencia sexual que lo marca es el punto de partida como el lugar por descolonizar. Así, este colectivo se adscribe al desafío feminista de “evacuar” las prácticas artísticas para rellenarlas de nuevos sentidos. Nuestro deseo es nuestra revolución, eso es todo y con eso es suficiente.

Si no puedo bailar. El Toque lésbico, en Bogotá, es una batucada que: con tambores y alegría nos tomamos las calles como un acto político de visibilización de nuestra existencia lesbiana. Porque creemos que la música es un medio que dice, propone y sintetiza propuestas políticas transformadoras, el *toque lésbico* utiliza los tambores para crear territorios libres de opresiones, ahuyentar la discriminación por cuestiones de sexualidad, raza, clase y género y atraer la libertad para todos los grupos humanos (Garzón, 2013: 2).

La batucada es un proyecto de mujeres lesbianas que ve la luz en la marcha del orgullo LGBT realizada en Bogotá en 2009, y desde entonces empieza a ser parte importante de todas las manifestaciones feministas en la ciudad. Claro, ésta no es la única experiencia que existe en Latinoamérica. De hecho, en la región hay muchas batucadas lésbicas y feministas, todas trabajando en sintonía. Aquí la consigna es una: revolucionar lo que sabemos, lo que creemos saber, por lo que luchamos, lo que amamos, los cuerpos y sus ritmos. Ahora bien, al respecto existe un aspecto importante: ésta funciona como una escuela de formación, no sólo feminista, también musical. En efecto, muchas de las chicas que integran la batucada han llegado allí sin mayor formación, porque tampoco se necesita. La batucada se encarga de enseñar, de orientar y de ser solidaria. Entonces, el

toque lésbico, cada vez más, se consolida como un laboratorio feminista que apela al trabajo con la cultura, entendida en un doble sentido: como mundo simbólico, pero también como horizonte de intervención con miras a aportar a la transformación y a la producción de condiciones de posibilidad para la transformación social.

Hemos querido reseñar brevemente estas experiencias de agencia cultural porque las consideramos ejemplos sobre qué se puede hacer desde la cultura y el poder para interferir en el orden normativo, ya que es hora de que las mujeres, feministas o no, se asuman a través de una conciencia rebelde, subalterna y crítica, porque lo que está en juego es la vida misma.

“NINGUNA GUERRA EN MI NOMBRE”

Aquí no hemos intentado dar una única versión de cómo se da y qué representa la intersección entre feminismo y estudios culturales en nuestra región. Ésta no es la única forma de contar la historia, ni tampoco es la verdad absoluta, pues entendemos que todo campo de producción de conocimiento se constituye a partir de sus múltiples definiciones, muchas veces polifónicas e interesadas. Sólo queremos asegurar que, sin la pregunta por lo político, sin un cuestionamiento por el deseo, sin una práctica autorreflexiva, sin un conocimiento situado, sin un contextualismo radical y sin la orientación de la intervención como la posibilidad de producir reacciones, el feminismo y los estudios culturales no son y no nos interesan, siempre pensando que esta posición, este riesgo, no tiene garantías (Grossberg, 1997; Garzón, 2013; Garzón y Mendoza, 2006; Hall citado en Restrepo, 2012).

En este punto no hemos llegado tan lejos como se necesita, pero hemos dado un primer paso en el camino que nos urge transitar. Un camino que tiene como lugar de partida la metáfora de la lucha, porque estamos en guerra, simbólica, epistemológica y material. Pero nuestra lucha, como bien afirman Mujeres Creando, implica un giro: “[...] para nosotras, luchar se conjuga con amar, con sentir y con crear, si no, esa lucha te destruye en vez de hacerte crecer” (2005: 202). Si es verdad, como afirma Lawrence Grossberg (1997), que el mundo cambia y puede cambiar, entonces siguen teniendo sentido prácticas intelectuales cuyo principio y fin sea la transformación social, y es ahí donde el cruce que nos inquieta puede hallar su

potencial para que la metáfora se transforme en una consigna por resemantizar siempre: “Ninguna guerra en mi nombre”. Si esto es posible, entonces, desafiamos a los ángeles a nombrar la vida (Paredes, 2010).

REFERENCIAS

- Arfuch, Leonor (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Brunsdon, Charlotte (1996). “A Thief in the Night: Stories of Feminism in the 1970s at Cccs”. En David Morley y Kuanhsing Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres: Routledge.
- Cárdenas, Ximena (2007). “Salud mental y mujer: mecanismos de una interpelación ideológica desde el ciberespacio”. En María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza (coords.), *Mundos en disputa: intervenciones en estudios culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Castellanos, Rosario (1992). “Sobre cultura femenina”. En *Debate Feminista*, año 3, vol. 6, septiembre, México, pp. 260-286.
- Castro, Maricruz (2012). “El género, la literatura y los estudios culturales en México”. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XVII, núm. 35, México, pp. 9-29.
- Castro-Gómez, Santiago (2001). “Carlos Reynoso. Apogeo y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica. Barcelona: Gedisa, 2000”. Ponencia presentada en el I Encuentro Internacional sobre Estudios Culturales Latinoamericanos: Retos desde y sobre la Región Andina, Quito, junio 13-15.
- Castro-Gómez, Santiago (2003). “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional una visión desde los intersticios”. En *Revista Iberoamericana*, vol. XIX, núm. 203, abril-junio, pp. 343-353.
- Cutrufelli, María (2004). “Creación y crítica literaria en femenino”. En *Proyecto polite, saberes y libertades*. Asociación Italiana de Editores. Disponible en: www.aie.it/polite/spacutrufelli.pdf.
- De la Peza, Carmen (2008). “Rock, estética y nuevas subjetividades políticas en México (1968-2006)”. En Carmen de la Peza (coord.), *Comunidad y desacuerdo. Comunicación, poder y ¿nuevos? sujetos de la política*. México: UAM-X/Fundación Manuel Buendía.

- De Lauretis, Teresa (1993). "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica". En María Cangiameo y Lindsay DuBois (comps.), *De mujer a género, teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- De Lauretis, Teresa (1996). "La tecnología del género". En *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, núm. 2, Buenos Aires, pp. 6-34.
- Foucault, Michel (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2003[1977]). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Franco, Jean (1989). *Plotting Women*. Londres: Verso.
- Franklin, Sarah, Celia Lury y Jackie Stacey (eds.) (1991). *Off-centre: feminism and cultural studies*. Londres: Harper Collins Academic.
- Garzón, María Teresa (2005). "Si te dicen perra... tienen razón". En *Nómadas*, núm. 23, Bogotá: Universidad Central-IESCO, pp. 195-201.
- Garzón, María Teresa (2007). "Montserrat Ordóñez y la 'escritora excluida'. Notas sobre la crítica literaria feminista en Colombia". En María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza (eds.), *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Garzón, María Teresa (2013). *Hacerse pasar por lo que una no es* [libro inédito].
- Garzón, María Teresa y Constanza Mendoza. (2006). *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- González Díaz, Isabel (2009). "Mujeres que 'interrumpen' procesos: las primeras antologías feministas en los estudios culturales". En *Estudios Feministas*, vol. 17, núm. 2, pp. 417-443.
- Grau, Olga (2012). "Las implicancias de la figura andrógina para pensar la diferencia sexual". En *Nomadías, Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina*, núm. 16, noviembre, Chile, pp. 187-196.
- Greene, Shane (2012). "Hay chicas que les gusta tirar: los límites del feminismo punk en el Perú de los ochenta". En *Tabula Rasa*, núm. 17, julio-diciembre, pp. 63-93.

- Grossberg, Lawrence (1997). "Cultural Studies: What's in a Name? (One More Time)". En *Bringing it all back Home. Essays on Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.
- Hall, Stuart (1992). "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". En Lawrence Grossberg y Cary Nelson (eds.), *Cultural Studies*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Hall, Stuart (1996). "Who needs 'identity'?" En Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en los estudios culturales*. Popayán, Colombia: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, Enviñon Editores.
- Hopenhaym, Fernanda (2012). "El género como componente transversal en los estudios culturales". En *Revista Interpretando: Nuevas Miradas sobre el Acontecer Humano*, núm. 4, marzo.
- Martín-Barbero, Jesús (1997). "Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes que esta etiqueta apareciera". En *Dissens*, núm. 3, pp. 47-53.
- Mauss, Marcel (1950). *Las técnicas corporales*. París: Puf.
- McRobbie, Angela (1994). *Postmodernism and Popular Culture*. Londres: Routledge.
- Morris, Meaghan (1990). "Banality in Cultural Studies". En Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mujeres al Borde (2009). "Gente *queer* al borde". En *Mujeres al Borde*. Disponible en: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bieeqycsqkgj:wwwmujereslaborde.org/pip.php%3farticulo3+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=co>.
- Mujeres Creando (2005). "No somos artistas, somos agitadoras callejeras". En *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Orellana, Marcela (2009). "Rosa Araneda: versera y cronista a pesar de todo. Emergencia de una voz femenina y popular en la segunda mitad del XIX". En *Nomadías*, núm. 10, Santiago de Chile, pp. 133-144.
- Paredes, Julieta (2010). *Hilando no desde el feminismo comunitario*. México: El Rebozo.

- Pratt, Mary (1989). *Amor brujo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ramírez, Anay Claudia Corredor (2004). *¿A qué juega Barbie?* [cortometraje]. Disponible en: <http://www.mujeresalborde.org/spip.php?article24>.
- Ramírez, Lucía (2007). “Memorias de niñas raras”. En María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza (coords.), *Mundos en disputa: intervenciones en estudios culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Restrepo, Eduardo (2010). “Introducción”. En María Teresa Garzón y Nydia Constanza Mendoza (coords.), *Mundos en disputa, intervenciones en estudios culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Restrepo, Eduardo (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Reverter, Sonia (2009). “El ruido de la teoría feminista”. En *Cuadernos Kóre. Revista de Historia y Pensamiento de Género*, núm. 1, Madrid, pp. 53-68.
- Richard, Nelly (2009). “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. En *Debate Feminista*, año 20, vol. 40, pp. 75-85.
- Rivera, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Rovira, Guiomar (1996). *Mujeres de maíz*. Barcelona: Virus.
- Szurmuk, Mónica y Robin Irwin (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, Instituto Mora.
- Valenzuela, José (2005). “Los estudios culturales en México”. En *Estudios de Historia y Sociedad*, núm. XXVI, pp. 159-162.
- Viera, Merarit (2008). *Identidades narrativas de mujeres en el rock: un estudio en Tijuana*. México: UABC, COLEF-Maestría en Estudios Socioculturales.
- Viera, Merarit (2013). *Cuerpo de mujer en el escenario de rock tijuanaense*. México: UAM-X-Doctorado en Ciencias Sociales.
- Women's Studies Group (eds.) (1978). *Women Take Issue: Aspects of Women's Subordination*. Londres: Hutchinson.
- Zambrini, Laura (2010). “Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo”. En *Nomadías: Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina*, núm. 11, diciembre, Santiago de Chile, pp. 130-149.

*Sólo las amantes
serán inmortales. Escritos*

LA LOCURA HECHA LEYENDA

*Ahora estábamos en terreno desconocido
creando la historia mientras avanzamos en el camino.*
James Cameron, *Terminator 2*, 1991.

Tal vez ha pasado el mediodía.¹ La autopista está a reventar de automóviles moviéndose aletargados. Se escucha la risa de una niña que se divierte columpiándose en un parque infantil. Es un día normal en Los Ángeles, Estados Unidos. Pero también puede serlo en la Ciudad de México, en Bogotá, Colombia o en La Paz, Bolivia. Dicen que primero llega la luz y luego el sonido. En este día, al final de cuentas, todo fue lo mismo. La luz, el sonido y la onda explosiva se encargan de hacer de lo humano una suma de carbón. Los cuerpos se deshacen en polvo, los rascacielos caen al suelo, no queda rastro de nada. El apocalipsis bíblico no hubiera sido tan violento. Frente a esto, el 9-11 se minimiza al máximo. Rusia ha respondido con todo su arsenal nuclear al primer ataque de *Skyнет*:

Tres mil millones de vidas humanas se apagaron el 29 de agosto de 1997. Los supervivientes del fuego nuclear llamaron a aquella guerra el día del “juicio final”. Sólo vivieron para hacer frente a otra pesadilla: la guerra contra las máquinas. La computadora que controlaba las máquinas, *Skyнет*, envió a dos *Terminators* a través del tiempo. Su misión, destruir al líder de la resistencia humana, John Connor, mi hijo. El primer *Terminator* fue programado para destruirme en el año 1984, antes de que naciera John... fracasó. El segundo fue enviado para destruir al propio John cuando aún era un niño. Igual que antes, la resistencia pudo en-

¹ Este artículo fue publicado por primera vez en la revista *Vozal*, núm. 3, 2014, con el título “La rebelión de la bella mentirosa o la locura hecha leyenda”. Disponible en: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/editorial>.

viar a un solo guerrero, un protector para John, la única incógnita era cuál de ellos llegaría antes a él (Cameron, 1991).

Ya no hay luz natural. Han pasado treinta y dos años y aún el polvo radioactivo sigue oscureciendo la atmósfera al punto de que ese planeta azul, el planeta hecho de agua, se volvió gris, negro, plateado: metal y hueso, desecho puro. Es el año 2029 d.C. y la guerra contra las máquinas se ha agudizado. *Skynet*, el sueño de la IA (inteligencia artificial), no sólo ha logrado hacer funcionar su plan maestro de independencia —generar una guerra nuclear transnacional enviando misiles a Rusia en espera de una respuesta contundente en el año de 1997—, sino que ha esclavizado a los últimos humanos con vida. El problema aquí no es la pobreza, no es la migración ilegal, no es el narcotráfico, no es la trata de personas, no es la inequidad de género, no es la frontera estatal, no es el racismo, no es el analfabetismo ni las “metas del milenio”. El problema es la pérdida de todo, todo lo que teníamos, lo mucho o lo poco, lo bueno y lo malo. La lucha, la única posible: sobrevivir.

No obstante el panorama abrumador, existe un pequeño reducto de resistencia. Su líder, un hombre de cuarenta y cinco años. Es el humano mejor preparado para asumir la guerra y cambiar el mundo. Ciertamente, no existe un guerrero como él:

Kyle Reese: Hubo una guerra nuclear. Dentro de unos años, todo esto, este lugar, todo... desaparecerá. Sin más. Hubo supervivientes. Nadie sabe cómo empezó. Fueron las máquinas, Sarah.

Sarah Connor: No lo entiendo.

Kyle Reese: Computadoras de defensa. Nuevas... potentes... conectadas a todo, lo controlaban todo. Aprendieron demasiado, crearon órdenes inteligentes, luego consideraron a la gente como una amenaza, decidieron nuestro destino en un microsegundo... la exterminación.

Sarah Connor: ¿Viste esa guerra?

Kyle Reese: No, me crié después. Entre las ruinas, con hombres, esquivando los CA.

Sarah Connor: ¿CA?

Kyle Reese: Cazadores asesinos. Máquinas construidas en fábricas automatizadas. La mayoría fuimos acorralados, metidos en campos para nuestra exterminación. Me grabaron esto con un rayo láser (muestra una marca en su brazo). Nos mantuvieron a algunos con vida para trabajar, cargando cadáveres, las unidades de recogida trabajaban día y noche, estuvimos a punto de desaparecer para siempre. Pero había un hombre que nos enseñó a luchar, a asaltar alambradas de los campos, a convertir esas malditas máquinas en chatarra... cambió el mundo, nos sacó del abismo, se llama Connor, John Connor, tu hijo Sarah... (“Frasas de cine...”, s.f.).

Terminator (1984 y sus secuelas: *El juicio final*, 1991; *La rebelión de las máquinas*, 2003; y *Salvation*, 2009), es una serie de películas estadounidense de ciencia ficción, dirigida por James Cameron, coescrita por el mismo Cameron, Gale Anne Hurd y William Wisher Jr., protagonizada por Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Michael Biehn y Edward Furlong, en sus dos primeras entregas. Producida por Hemdale Film Corporation y distribuida por Orion Pictures, *Terminator* fue un éxito de taquilla. Hoy por hoy, *Terminator* es considerada una película “cultural, histórica y estéticamente significativa”, al punto que fue seleccionada, en el año 2008, por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, como un objeto de preservación en el National Film Registry (*The Terminator*, s.f.).

En Colombia, según registra Martha Marín C. (1994), *Terminator* y *Terminator 2* han roto varios records de taquilla y han sido bien recibidas por los críticos; en especial, la primera secuela (*El juicio final*) la cual, en 1992, tuvo sus mayores adeptos en jóvenes capitalinos, entre los 12 y los 17 años de edad, con estudios secundarios y pertenecientes a estratos bajo y medio de la sociedad. Tal vez por la asociación fácil entre acción, violencia y masculinidad, el público femenino que tuvo acceso a las películas, en esa época, en mi país, fue muy poco. Yo, por ejemplo, descubrí las dos películas muchos años después de ser exhibidas en los cines de mi ciudad. Una lástima, la verdad.

Con una historia poco original y con tintes católicos, *Terminator* narra la guerra de los humanos contra las máquinas. Pero las confrontaciones

decisivas no se dan en el presente, sino en el pasado, antes de que John Connor, el héroe, fuera concebido. Así pues, el objetivo, en la primera película, es “exterminar” a la madre de éste: Sarah J. Connor. Y, obvio, frente a una primera misión fracasada la historia se repite con la salvedad de que, en la segunda película, el objetivo por “exterminar” es el propio John Connor, siendo éste todavía un niño. Aquí una advertencia: para mí, *Terminator* son las dos primeras películas, pues las demás —incluida la serie producida por 20th Century Fox en 2008— son secuelas comerciales, basura en pocas palabras. Con el objetivo de destruir a Sarah y su hijo, son enviados dos AC, llamados “Exterminadores”, *ciborg* en su concepción original, mezcla de metal y tejido humano, sin sentimientos, pero con capacidad para aprender. En la primera película el Exterminador modelo T-101, de los sistemas T-800, es el antagonista, mientras que en la segunda película se enfrentan dos Exterminadores: T-101, obsoleto en ese futuro, y T-1000, hecho de metal líquido, toda una novedad.

Pero aquí no me interesa proponer un análisis discursivo, filmográfico, semiótico y crítico de las películas que, imagino, la mayoría de personas conoce. No voy a hablar del héroe, de aquel que enseña a pelear, a saltar alambradas, a volver las máquinas chatarra. Voy a hablar de la leyenda, de la soldado que hizo posible la resistencia y fue la resistencia misma pese a estar incapacitada de por vida por sufrir de un “trastorno esquizo-afectivo agudo”. Por lo tanto, el motivo de estas letras es hacer memoria, a través de la imaginación epistemológica, de aquella que cambió el futuro (¿ficticio?), desde su propia locura, ahora, en este justo momento en el cual estamos, en un terreno desconocido, creando nuestra propia historia mientras caminamos, luchamos, entrenamos, resistimos, producimos saberes y, claro, soñamos.

DEL “DEBER SER” AL “DEBER SER MÁS FUERTE DE LO QUE TE IMAGINAS SER”

Sarah J. Connor es una mujer “normal”. Nacida en 1965, de diecinueve años de edad, Sarah se desempeña como camarera en el restaurante *Big Jeff's* mientras estudia durante las noches en la universidad. La expectativa de vida de la joven no es nada especial, pues se limita a seguir el “deber ser” de cualquier estudiante hembra en Estados Unidos y que es repre-

sentante del proletariado urbano, bajo el gobierno de derecha de Ronald Reagan: concluir sus estudios, emplearse, casarse y tener hijos. Después de una jornada laboral tranquila, Sarah descubre que su *roommate*, Ginger Ventura, ha sido asesinada porque la han confundido con ella. Es el año 1984 y, con la pérdida de su amiga, Sarah se enfrenta al parteaguas más importante de su vida: se convierte en el objetivo a exterminar por un AC, de la serie T-800, identificado como Exterminador T-101. No es un traba-
lenguas, es el presente de la inocente camarera que en el futuro será leyenda.

Ciertamente, sin haberlo elegido, y en el mejor estilo de la “inmaculada concepción”, pero esta vez con sexo incluido, Sarah dará a luz al líder de la resistencia que enfrentará a *Skynet*, un software militar desarrollado, muchos años después, con el fin de tomar decisiones estratégicas de defensa. Claro, ella no lo sabe, no lo entiende y no lo quiere (“¿por qué yo?, ¿por qué me busca?”). Sarah es una mujer poco atlética, más bien demasiado delgada, pero física y mentalmente “sana” o, tal vez sea mejor decir, es una mujer “corriente”. De repente, se ve escapando de un asesino implacable e indestructible: mitad máquina, mitad tejido vivo y de apariencia humana.

Kyle Reese: Los *Terminator* son unidades de infiltración, medio hombre medio máquina, por debajo hay un chasis metálico de combate controlado por microprocesador totalmente blindado, muy duro, pero por fuera son de tejido humano. Piel, cabello y sangre cultivados para los ciborgs.

Kyle Reese: La serie 600 tenía la piel de goma. Los veíamos enseguida, pero estos son nuevos, parecen humanos... sudan, tienen mal aliento, todo. Son difíciles de identificar. Hasta que intentó matarte no pude encañonarle.

Sarah Connor: Oye... no soy una estúpida. Aún no se pueden fabricar cosas así.

Kyle Reese: Aún no. Faltan unos 40 años.

Sarah Connor: ¿Quieres decir que es del futuro?

Kyle Reese: De un posible futuro. Desde tu punto de vista... no sé si me entiendes.

Kyle Reese: El *Terminator* está ahí fuera. No se puede razonar con él. Es un exterminador. No siente lástima, ni remordimiento, ni miedo y no se detendrá ante nada, jamás, hasta que estés muerta.

Sarah Connor: ¿Puedes detenerlo?

Kyle Reese: No lo sé, con estas armas, no lo sé.

(“Frasas de cine...”, s.f.).

Pero Sarah no está sola. Así como *Skynet* envía del futuro un Exterminador, la resistencia hace lo mismo con la salvedad de que ellos no tienen acceso a los medios para producir un *ciborg* tan complejo. Por lo tanto, únicamente pueden enviar un soldado, un humano: Kyle Reese, sargento número 38416, padre y mejor amigo de John Connor y eterno enamorado de Sarah. Es a través de él como Sarah accede a una información que simplemente desborda la racionalidad occidental: el día del “juicio final”, los ejércitos de máquinas, *Skynet*, la guerra y la promesa que encarna su vientre, su cuerpo. Hasta aquí, lo que hay es la sumatoria de un cuento de hadas con las típicas películas de *ciborgs* que, en últimas, terminan siendo la sumatoria de un cuento de hadas con las típicas películas de *ciborgs*. La mujer indefensa e inocente perseguida por una máquina que la quiere exterminar por su capacidad reproductiva, salvada por un soldado que viene del futuro.

Claro, no niego la calidad de la película como una excelente representante de su género, la música, la acción vibrante. Sólo quiero resaltar que ésta es una película que bien puede entrar en lo épico estereotípico: la heroína que recorre un camino de dolor para aprender algo y encontrar una identidad. Típico libreto de Hollywood. No obstante, éste es el punto cardinal de la propuesta, ya que ese camino de la heroína otorga un sentido feminista a la película que se resume en algo sencillo: la Sarah que se construye cuando se enfrenta al Exterminador. Sí, es obvio que tanto *Terminator* y *Terminator 2* no hablan de la guerra entre humanos y máquinas, o del holocausto nuclear, o de lo importante de la vida “humana”, o del héroe, o de la máquina que aprende a ser padre. Habla directamente y de manera terriblemente seductora de una mujer que se vuelve feminista; es decir, una guerrera que se sabe sujeta de la historia y se responsabiliza de ello, por ella, por su hijo y por todas.

Durante una constante persecución, Sarah se enamora de su guardaespaldas Reese. Con ello, no sólo tiene sexo sin protección, generando la posibilidad del tan mentado embarazo, sino que se hace consciente de la veracidad del holocausto que se avecina y de su papel en él. El futuro ha decidido por ella. Como madre de John, ya no hay universidad, trabajo ni familia que valga: ahora Sarah debe aprender a vivir bajo las coordenadas de la guerra. De sencilla camarera de restaurante, a soldado experta, líder de la resistencia y tutora de John. Claro, Sarah no deja de dudar, pero no en el holocausto. Su pregunta es sobre su capacidad como sobreviviente y sobre la posibilidad de conseguir aliados, pues la verdad de Sarah será para otros un delirio bien elaborado, muy original y complejo, síntoma y efecto de un “trastorno esquizo-afectivo agudo”. Y es que no todas digerimos bien, según el sentido común, que un Exterminador, venido del futuro, asesine al enamorado, también venido del futuro, teniendo menos de una semana de embarazo y sin saber que se está embarazada.

Sarah Connor: ¿Y fue John quien te envió?

Kyle Reese: Soy voluntario.

Sarah Connor: ¿Por qué?

Kyle Reese: Para conocer a la leyenda. Sarah Connor... Enseñó a su hijo a luchar, organizar y prepararse desde niño, estando ocultos antes de la guerra.

Sarah Connor: Estás hablando en pasado de cosas que aún no he hecho. Y me vuelve loca. ¿Seguro que no te equivocas de persona?

Kyle Reese: Seguro.

Sarah Connor: Vamos, ¿tengo yo aspecto de madre del futuro?

Kyle Reese: Tu hijo me dio un mensaje para ti, me lo hizo memorizar. [Citando a John Connor] “Gracias, Sarah, por tu valor en los años oscuros. No puedo ayudarte en lo que pronto te espera, sólo sé que el futuro no es seguro, debes ser más fuerte de lo que te imaginas ser, debes sobrevivir o yo no existiré”.

(“Frases de cine...”, s.f.).

En suma, la joven desorganizada, pero dedicada, delgada, y sana, debe abandonar un “deber ser” instituido por la sociedad patriarcal y de ultraderecha para afrontar la exigencia de un “deber ser más fuerte de lo que te imaginas ser” instituido por la ambición de esa misma sociedad capitalista y militarizada que se extermina a sí misma (John Connor: “¿No lo lograremos verdad? Me refiero a la gente...” Terminator: “Está en su naturaleza destruirse mutuamente”). Al final de la historia, Sarah prueba que es capaz y aplasta al Exterminador T-101 en una prensa hidráulica, justo en una bodega de *Cyberdyne*. Herida y en una ambulancia, se despide del cadáver de su guardaespaldas con un “te quiero”. Una escena que predice lo que viene. Pasado un tiempo y en un viejo *jeep*, Sarah, con un perro a su lado, un revólver y la bodega llena de huesitos, se dispone a transitar por otro camino, del cual deja huella a través de grabaciones que hace en cintas magnetofónicas para que John tenga alguna referencia de lo que sucedió y lo que sucederá. Este camino está lleno de incertidumbre y de la necesidad de estar alerta, de prepararse, pero también de la conciencia que tiene Sarah de que su cuerpo y su determinación son la clave de la vida humana, o por lo menos lo son en la película.

A principios de 1985, Sarah da a luz a John y desde ese mismo momento empieza su entrenamiento:

Después, pasamos algunos años en Nicaragua y sitios así. Durante un tiempo convivió con un ex boina verde bastante loco, vendían armas, luego estuvo con otros hombres. Se iba a vivir con cualquiera de quien pudiera aprender algo para poder enseñarme cómo ser un gran jefe militar. Entonces, la trincaron y me dijeron “lo siento chico, tu madre está loca ¿no lo sabías?”. Es como si todo lo que te hubieran enseñado a creer estuviera lleno de mierda. La odié por eso (Cameron, 1991).

La bella guerrera, Sarah Connor, posee una verdad sin asidero en la palabra; por lo tanto, sin significado, demasiado irreal para ser aceptada, demasiado irrisoria para prestar atención. Nadie nunca, a excepción de su hijo y Miles Dyson (el cerebro detrás de *Skynet*), lograrán creerle. El

futuro, según lo describe Sarah, es un imposible. Por ello, la locura la rondará entera. Sin embargo, ella está más allá, porque si no logra su cometido, todas estaremos muertas. Aquí, en estas letras, escritas desde lo ficcional, lo blanco, el privilegio, importa menos el hecho de que, como dice John en su mensaje, el futuro no está hecho, no hay destino, únicamente el que nosotras hacemos. Lo que me atrapa, lo que aprendo de Sarah, lo que me ronda la cabeza siempre es la forma como media con el dolor, con el dolor que implica ser Sarah Connor, líder de la resistencia, la resistencia misma, la demente esquizoide y la leyenda que se construye en el camino, de frente al precipicio, entre las nubes y los relámpagos: “Sara: ¿Puedo irme ya? Hombre: –Sí, antes de que la tormenta llegue– Sara: Lo sé” (Cameron, 1983).

¡LEVÁNTATE SOLDADO!

El anuncio ya circula por todo el país, está en todos los telediarios. La policía busca a Sarah J. Connor, una delincuente demente, diagnosticada con un “trastorno esquizo-afectivo agudo” y acusada de delitos federales mayores como asesinato, intento de asesinato, robo a mano armada, terrorismo doméstico, destrucción de propiedades del gobierno, entre otras, pues ha escapado del Hospital Estatal de Pescadero, específicamente de la zona de máxima seguridad. Se busca:

- a. Sexo: Mujer.
- b. Edad: 29.
- c. Altura: 168 cm.
- d. Peso: 50 kg.
- e. Pelo: Castaño.
- f. Ojos: Verdes.
- g. Piel: Blanca.
- h. Nacionalidad: Estadounidense.
- i. Profesión: Camarera.
- j. Su crimen: Afirma que las máquinas van a exterminar a los humanos, generando una guerra nuclear transnacional, para luego esclavizar a los sobrevivientes. Por lo tanto, se ha entre-

nado física, militar y estratégicamente para, a su vez, preparar a su hijo que será el líder de la resistencia. En pocas palabras, se apropió de un saber masculino, al cual las mujeres no debemos tener acceso, y aprendió a manejarlo a la perfección. Así pues, como a las escritoras del siglo XIX que se nombraban como escritoras robando la “paternidad” de las letras, Sarah Connor es una desviada, ha enloquecido y es peligrosa. Desviada porque ha errado su camino. Enloquecida porque los humanos siempre seremos más inteligentes que las máquinas y un ser del futuro no te puede preñar en una noche de pasión. Peligrosa porque de frágil camarera se transformó en una guerrera infalible.

Sí, Sarah J. Connor, en *Terminator 2*, nada tiene que ver con la joven que logró aplastar a un Exterminador T-101. Su cabello ha crecido perdiendo ese *look* propio de “los ángeles de Charlie”, su cuerpo se ha embellecido según lo expone la tonificación de sus músculos (¡envidiable!), fuma hasta no poder, es completamente independiente pese a su encierro (en una escena después del escape de Pescadero, cuando John explica a su madre: “Tenía que sacarte de ese horrible lugar”. Sarah responde: “No necesito tu ayuda. Puedo cuidarme sola”), ha madurado y la expresión de su rostro así lo demuestra, ahora sabe exactamente qué hacer y cómo, según lo ha aprendido de diferentes bandoleros, guerrilleros, militares o cualquier otro que tenga algo que enseñar sobre la guerra. No ama, o sólo ama a su hijo; sin embargo, esa escena de ella como niñera en un parque, la risa de la niña columpiándose y el fuego nuclear que lo arrasa todo se transforma en un sueño recurrente que no la deja en paz. Cuando intenta explotar las oficinas de *Cyberdyne*, es capturada y encerrada en un manicomio construido para locos criminales. John, su pequeño hijo preadolescente, es entregado a unos padres adoptivos.

¿Cuánto tiempo dura Sarah recluida allí? ¿Qué efectos tiene en ella el Toraxine (produce modificaciones químicas en el cerebro) que se le suministra todas las mañanas? En condiciones de somnolencia crónica, efecto de los medicamentos que es obligada a consumir, ¿de dónde toma la fuerza y energía para entrenarse a diario?:

Doctor Peter Silberman: El historial del siguiente paciente es interesante. He seguido el caso durante años. Es una enferma de veinte y nueve años que padece de un trastorno esquizo-afectivo agudo. Tiene los síntomas corrientes. Depresión, ansiedad, reacciones violentas y manía persecutoria. La estructura de sus delirios es realmente única. Cree que una máquina llamada “Exterminador”, de aspecto humano por supuesto, fue enviada a través del tiempo para matarla.

Aprendiz: ¡Es muy original!

Doctor Peter Silberman: Así mismo cree que el padre de su hijo era un soldado enviado para protegerla (ríe). Él también era del futuro. Del año 2029, si no recuerdo mal (“Frasas de cine...”, s.f.).

Marín (1994), a propósito de esta Sarah “recargada”, pero demente, aduce que ella es como esa madre primigenia que representa la vida y posee la verdad. No obstante, dicha condición y las acciones “erráticas” en pro de evitar el día del “juicio final”, generan su condición de “demente”. Ciertamente, como profeta, en contra de los poderes y con sus palabras que se consideran mentira, pese a ser verdad, Sarah llega a ser calificada como peligrosa y, en ese sentido, merecedora de su encierro, reafirmando su posición marginal. Cuando el doctor Silberman la califica irónicamente como una “ciudadana modelo”, justamente está presentando la imagen invertida de aquella que “debió ser” y se transformó en “debes ser más fuerte de lo que te imaginas ser”. Para colmo, Sarah ha sido separada de su hijo, por lo que ha perdido la oportunidad de salvaguardarlo, de llevar a cabo ese ejercicio de maternidad tan peculiar pero, sobre todo, ha perdido la confianza de John:

Amigo: (Mirando una foto). ¿Es ella?

John: Sí.

Amigo: ¿Es buena gente?

John: No. Está completamente loca. Por eso está en Pescadero, un instituto mental. ¿Entiendes? Trató de explotar una fábrica de computadoras, pero la arrestaron.

Amigo: No te creo.

John: Es todo un fracaso (Cameron, 1991).

La demencia de Sarah no es nada inusual en estos tiempos. Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás* (2003a), asegura que en Occidente el 1% de la población padece esquizofrenia y entre el 1% y el 2% de la población en edad adulta desarrolla trastornos bipolares. En general, las cifras en términos de salud mental hablan de un 5% de la población “enferma”. Tal vez por ello Prozac fue declarado como el “milagro” del siglo XXI. Ahora bien, la locura no es una falla mecánica, como la torcedura de un tobillo o la ruptura de un hueso. Es una enfermedad invisible que parece alojarse en el cerebro, pero cuyas manifestaciones afectan el cuerpo entero. Los ataques de pánico casi siempre acontecen por razones imaginarias, pero el palpito desbordado del corazón y la imposibilidad de respirar, las náuseas y el temblor, son carnales.

Entonces, la locura es sólo un discurso, una historia, pero se torna material al tener efectos performativos en el cuerpo. Y es allí donde radica lo difícil del tema para quienes hemos sido consideradas, en algún sentido, “trastornadas”, pero que no nos creemos el cuento. ¿Si cambias el discurso cambias los efectos del mismo en el cuerpo? ¿Y si alguna parte de esa carnalidad que somos no es imaginada, cultural, sino biológicamente “natural”, tenemos opción? Por otro lado, confesar la locura no es tarea fácil, pues se debe romper con el tabú, la desinformación y se debe aceptar que vienes de una genealogía azotada por la patología pues, la mayoría de veces, los llamados “trastornos mentales” tienen un componente hereditario. Para colmo, se debe acudir a una de las peores instituciones creadas por la “civilización occidental”: la psiquiatría. No es la locura la que te roba la vida, es la psiquiatría, la que patologiza lo “anormal”, pues tu cuerpo lleva la marca de la rebelión, de la que puede “enfermar” a la sociedad, de la virulencia. Por eso, “la locura es más bella si se mantiene controlada” (Sontag, 2003b: 3).

Sin embargo, hoy parece que todas las enfermedades pueden curarse, incluso una tan compleja como la de Sarah. Si mi yo está enfermo, yo misma puedo curarme, es cuestión de voluntad, de compromiso, de buscar ayuda. El “échale ganas”, “eres más fuerte”, “eres lo que comes”, “duerme bien”, “vuélvete a enamorar”, “vida sólo hay una”, son algunas de las fórmulas discursivas que presenta este discurso de nueva era con tintes de farmacia. Por ejemplo, a Sarah no se le debe condenar como a una sim-

ple delincuente. Su caso es el soñado por los médicos criminalistas del siglo XIX: a ella se le debe comprender, hurgar en lo profundo de su ser para encontrar el cromosoma maligno, el pensamiento espeso. Por eso, su médico tratante hace esfuerzos mayores, como seguirla atendiendo después de que ella incrusta un bolígrafo en su rodilla con el fin de “descubrir” el origen de su mal. En tanto mujer joven, Sarah todavía puede ser productiva en la sociedad, de alguna manera, tal vez como camarera de un restaurante.

Bajo esa lógica, el doctor Silberman le ha dado a Sarah un plazo de seis meses para presentar mejoría. Ella sabe que si oculta la verdad y revela la mentira, puede tener opciones de escapar de ese lugar. Por lo tanto, declara que es responsable de su propia enfermedad al dejarse convencer por unos delirios que nunca podrían volverse realidad y que ahora tiene un motivo contundente para volver a la “normalidad”: su hijo: “¿Qué opina usted, doctor? ¿He tenido alguna mejoría?” (Cameron, 1991). Pero el plan falla. Sarah es declarada nuevamente enferma e inteligente, demasiado tal vez. Seis meses más de estadía en la zona de máxima seguridad. ¿Dije que el plan falla? Grave error de cálculo, Sarah Connor escapa de Pescadero para cambiar, una vez más, el futuro (¿ficticio?) de todas nosotras. El ¡levántate soldado!, con el que soñó alguna vez, cobra todo su sentido ahora.

En compañía de su hijo —quien asegura que: “Sin embargo, todo lo que dijo era verdad. Ella lo sabía y nadie la creyó... ni siquiera yo”— y junto a un Exterminador T-101, Sarah debe enfrentar a un *ciborg* mucho más desarrollado (un T-1000, metal líquido y Óscar de la academia por mejores efectos especiales) y destruir las instalaciones de *Cyberdyne*. Después de cumplir su objetivo, Sarah, de nuevo libre, junto a su hijo, y tras haber acabado con la única pieza que pueda dar vida a *Skynet*, ubicada en el cerebro del benévolo T-101, vuelve a iniciar su vida. La escena final es semejante a la de la primera película, la misma metáfora del camino, pero esta vez no se ve a Sarah, sino la raya amarilla de una autopista, alumbrada por las farolas de un automóvil, que va rumbo hacia lo incierto. Éste es el momento en el que la locura, encarnada en cuerpo de mujer, se hace leyenda. Con esa escena final, muchas de nosotras también seguimos nuestro trayecto, fuera de Pescadero, más confiadas que nunca porque, al

fin y al cabo, si Sarah pudo con un T-1000, cualquiera de nosotras puede: “El futuro desconocido rueda hacia nosotras. Por primera vez lo afronto con un sentimiento de esperanza porque si una máquina, un *Terminator*, puede aprender el valor de la vida humana, tal vez nosotras también podamos” (“Frasas de cine...”, s.f.).

TAL VEZ NOSOTRAS TAMBIÉN PODAMOS

En la historia que presentan las demás secuelas de *Terminator*, específicamente: “La rebelión de las máquinas” (2003), se dice que Sarah J. Connor muere de leucemia en 1997. ¿Ese no es el año del “juicio final”? ¡Bonito año para morir! O mala broma de los libretistas. Sus cenizas son dadas al mar de Baja California, en México, y su ataúd es transformado en un escondite de armas. Pareciera que muere en “paz”, pues deja a un John Connor, de veintidós años de edad, con suficiente preparación para enfrentar lo que viene, que se supone no debería venir, pues *Skynet* ya fue destruido. En la serie televisiva *The Sarah Connor’s Chronicles* (2008) se relata, desde una visión mucho más íntima, ese período que transcurre entre *Terminator 2* y *Terminator 3*. Las defensoras de la serie ven en ella una oportunidad para explorar a profundidad este personaje, las detractoras simplemente ven una banalización comercial de la heroína aprovechando el boom de heroínas (Ellen Ripley en *Alien*, Thelma y Louise, The Bride en *Kill Bill*, Storm en *X Men*, Mallory en *Natural Born Killers*, Lara Croft en *Tomb Raider*, Alice en *Resident Evil*, Trinity en *Matrix* y Yu Shu Lien en *Crouching Tiger, Hidden Dragon*).

En realidad, yo no quedo satisfecha, ni con las demás secuelas de *Terminator*, pues en ella Sarah es un recuerdo, ni con la serie, pues allí Sarah no es Sarah, no es la mujer de ese silencio implacable, de decisiones rápidas, de la que se juega el todo por el todo. Tampoco quedo satisfecha con mis propias letras ya que Sarah me exige siempre más. ¡Levántate, soldado! Es una orden, una invitación y una consigna que me cuesta hacer realidad. Pese a mi inconformismo, es indudable que, en la actualidad, como un día se dijera a propósito del camarada Hugo Chávez, Sarah viva fue un peligro, muerta es invencible. Y lo es porque se ha tornado leyenda, símbolo, idea e inspiración para muchas de nosotras. Ciertamente, hoy por

hoy Sarah J. Connor es un ícono para las feministas blancas de mi generación y ojalá para quienes vienen después.

¿Y la enfermedad? La locura, como la muerte, como el cansancio crónico, como la soledad en la lucha, como la cooptación de la resistencia, es un peso que se lleva en la casa, en la espalda, en el ser feminista, en el mío, en el de muchas. Cualquier enfermedad importante, dice Sontag (2003b), cuyos orígenes sean desconocidos y su tratamiento ineficaz, tiende a hundirse en significados. La “peste negra”, la viruela, la lepra, la tuberculosis, el cáncer, el VIH-Sida y la locura son, en momentos históricos, metáforas del pánico moral de cada sociedad en la que hacen su aparición. A la enfermedad se le adjetiva al punto de que se puede decir que algo es “enfermizo”, para denotar repugnancia o indignación (Sontag, 2003b: 29). La locura es eso: pérdida del control, imaginar que los delirios son realidad, que la mentira puede ser más productiva que la verdad, despertando el pánico moral que se resume en: “es una posibilidad”. Posibilidad silenciada por el horror que representa. Por ello, a las locas hay que mantenerlas encerradas, incomunicadas y sedadas, pues son visionarias y pueden devenir epidemia.

Pero hay malas noticias, muchas de las que hemos sido patologizadas por una u otra razón aprendimos a abrir la cerradura de las puertas de Pescadero con un *click* y nos estamos entrenando. Por mis propios episodios esquizoides entiendo que entre realidad y ficción no hay diferencia. Al acercarme a Sarah he tratado de saldar una cuenta pendiente con ella. La cuestión no ha sido sencilla, la llevo clavada en el alma desde los dieciocho años. Si digo la verdad, siempre he deseado su físico y la forma como hizo de la locura la fuerza de su rebeldía. También admiro su determinación y su deseo por aprender lo necesario para la resistencia. Para mí, transcribir a Sarah es transcribir su fuerza con la ilusión de que se vuelva viral. Ha sido un honor, Connor.

Pero falta algo, un algo fundamental: ¿quiénes son los soldados que no hemos visto lo suficiente? Haley (*Hard Candy*), Manu y Nadine (*Baise-Moi*), Frigga (*Thriller: A Cruel Picture*), Zoe Bell (*Death Proof*), Xena (*The Warrior Princess*). Y más aún: Fausta (*La teta asustada*), Teresa (*Teresa*), Chocó (*Chocó*), Virginia Bolten (*Ni Dios, ni partido, ni marido*), Lupe, Maura y María (*Made in LA*), María (*Garaje Olímpico*), María Elena (*Coraje*), las

hermanas Mirabal (*En el tiempo de las mariposas*), María (*Anjos do Sol*), las mujeres del charal (*Las mujeres del charal*) y, por encima de todo, aquella anciana indígena que no puede escapar de los españoles y se sienta en un río, en silencio, ve por última vez a su nieto alejándose, toma su larga cabelleira y la peina antes de que los perros asesinos la hagan presa de caza (*También la lluvia*, Iciar Bollain, 2010). Ninguna de ellas se ha enfrentado a un T-1000, pero sus luchas son tan duras, dolorosas e importantes como las de Sarah, porque nosotras, en nuestros mundos reales o imaginarios, también podemos.

Al final, cuando Sarah observa a ese obsoleto T-101 haciendo las veces de padre, dice:

Observando a John con la máquina, de repente, lo vi claro. El *Terminator* jamás se detendría, jamás le abandonaría, y jamás le haría daño ni le gritaría o se emborracharía y le pegaría. Ni diría que estaba demasiado ocupado para pasar un rato con él. Siempre estaría allí y moriría para protegerle. De todos los posibles padres que vinieron y se fueron año tras año, aquella cosa, aquella máquina era el único que daba la talla. En un mundo enloquecido, era la opción más sensata (Cameron, 1991).

No, Sarah, en este mundo enloquecido, tú eres la opción más sensata.

REFERENCIAS

“Frases de Cine. *Terminator 2: El juicio final* (James Cameron, 1991)” (2009).

En *El Cine de Hollywood*, 15 de abril. Disponible en: <http://www.elcinedehollywood.com/2009/03/frases-de-cine-terminator-2-el-juicio.html> (consultado el 15 de enero de 2014).

Marín C, Martha (1994). “Sobre el ángel T-101, el exterminador T-1000, el salvador, la mujer y el dragón de celuloide”. En *Nómadas*, núm. 1, Departamento de Investigaciones de la Universidad Central, Universidad Central, Colombia.

Sontag, Susan (2003a). *Frente al dolor de los demás*. Madrid: Santillana.

-
- Sontag, Susan (2003b). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Santillana.
- The Terminator* (s.f.). En Wikipedia. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/The_Terminator (consultado el 13 de enero de 2014).
- Cameron, James (director) (1983). *Terminator 1* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Pacific Western / Hemdale Film Corporation. Disponible en: <http://www.peliculas4.com/ver-terminator-1984-online-7-4779.html> (consultado el 12 de enero de 2014).
- Cameron, James (director) (1991). *Terminator 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Carolco Pictures, Pacific Western y Lightstorm Entertainment. Disponible en: <http://www.peliculas4.com/ver-terminator-2-el-juicio-final-1991-online-7-6356.html> (consultado el 13 de enero de 2014).

ALEJANDRA

No eres tú, no es tu enfermedad, es escribir. Muchos dicen que escribir es como dar a luz. Yo no lo creo. Escribir se relaciona más con la muerte. Al dejar ir tus palabras entras en un estado de duelo, el cual implica tristeza, remordimientos, pensamientos poco gratos. Es cuando te sientes derrotada. Nosotras escribimos con dolor. Y, pese a lo mal que se escucha todo esto, en el instante en que una mujer escribe y hace su escritura pública se transforma en una guerrera, pues en este mundo la escritura nos fue prohibida. Por ello, siempre, escritura, locura y guerra van de la mano. Y una puede arrepentirse de todo, hasta de estar viva, pero de ganar una batalla jamás.

LA REBELDÍA ESCASA

La rebeldía tiene la potencialidad de crear, de imaginar y de proyectar, porque es una energía infinita y transformadora que piensa antes que en un cuarto propio en un cuerpo propio. La rebeldía es el comienzo de la libertad

Margarita Pisano

Soy de esa generación que creció con un fenómeno cultural imposible: rock en nuestro idioma o rock en castellano. Imposible porque el rock era considerado un patrimonio de las lenguas inglesas. Entonces, hacer rock en castellano significó una especie de robo que nos cambió la vida a muchas. Por aquellas épocas ya remotas, en Bogotá se realizó el llamado “concierto de conciertos”, o algo así, patrocinado por el primer alcalde joven y fresa de la ciudad quien, además, había salido ileso de un secuestro. No obstante, mi ser rockera no correspondía del todo con lo femenino rocker. A mí, en particular, me gustaba el hard rock y el trash metal al punto que algunas noches, justo a media noche, rompía la vigilancia patriarcal de mi hogar y desafiaba las normas escuchando aquel programa de radio insigne: “El expreso del rock”. Sí, justo hablo del Capi y de la emisora 88.9. En este contexto conocí a una banda que estaba haciendo furor por su calidad musical, la juventud de sus integrantes y, afirman algunas, lo atractivo de su vocalista.

Ekhymosis, banda de rock “pesado” de la ciudad de Medellín, se consolidó en la arena musical colombiana con un tercer LP inolvidable: *Niño gigante* (1993). Aunque su single más famoso fue justo la balada titulada: “Solo”, el disco contiene canciones muy superiores y menos estereotipadas. Hablo desde la nostalgia. Impactaba también, habrá que decirlo, la imagen de su vocalista, su hermosa cabellera larga. Juan Esteban Aristizábal, siempre un músico de mucho talento, era ese cuerpo que encarnaba lo deseable para las rockeras féminas hetero: joven, de bíceps lo suficientemente prominentes, sexy, con esas cejas pobladas, esos ojos de “yo

sí fui” y ese mentón de macho. A mí, en realidad, no me gustaba porque, en general, no me gustan los hombres. Pero su música sí. Vibraba. Vibraba. Vibraba. Luego del éxito de *Niño gigante* corrió el rumor de un próximo lanzamiento y la ilusión de una dosis mayor de lo mismo, pero mejorado. Fue como un baldado de agua fría. Un golpe al estómago. Una diarrea que quema el culo. Una picada de pulga que se inflama. La oscuridad del thrash metal, lo sagrado del sonido, la fidelidad de la pasión había sido traicionada.

El cuarto LP de Ekhyosis, *Ciudad pacífico* (1994), fue un fiasco. Aunque en términos musicales, dicen los que saben, el producto era bueno, ya no se trataba de rock, sino de dinero. La música a mil por hora fue modificada por una tonalidad cálida, casi folclórica, perezosa. La guitarra ya no gemía, más bien hablaba con mucho de discreción y algo de decoro. La disonancia se transformó en armonía, entró lo más alegre del color y, pese a que los cabellos permanecían largos, todo era demasiado... decepcionante. Tal vez ese era el destino de una banda de rock que tenía el potencial de volverse, como lo hizo, una banda de alcances y fama casi mundial. Dicen que todo rockero quiere ser famoso y eso incluye tanto a Jim Morrison como a Charly García como a Meir Méndez. ¿Podría mi disgusto, mi herida en el alma, ser un motivo suficiente para cortar las alas de un rockero? Seguramente no. Por eso, decidí un poco a destiempo, luego de dar oportunidad tras oportunidad, cancelar mi pasión, aceptar que la gente y las bandas cambian y que, en la guerra como en el amor como en el rock, vale todo.

Dejé a Ekhyosis como he dejado muchas cosas en la vida, con mucha desazón. En ese momento, cada cual siguió su camino y el tiempo hizo lo demás. Ya en mis años adultos no volví a escuchar de la banda de mi adolescencia. 88.9 era ahora una emisora de vallenatos y el insomnio me condenó, pese a lo paradójico de la situación, a no volver a ver la medianoche, así que el “Expreso del rock” no hizo ya su magia. Empezaba a sentir los primeros síntomas de agorafobia, por lo que limité mi experiencia musical a Fito Páez. “El amor después del amor” una y otra y otra y otra vez hasta el infinito. Un día, por azar, escuchaba un programa cualquiera de radio donde se congratulaban de presentar al mundo la promesa del pop colombiano o lo que en otras épocas se llamó “canción romántica”. Su

nombre: Juanes. Era un joven antioqueño, guitarrista, compositor y cantante, que venía apadrinado por el imperio de los “Estefan” y le cantaba al amor —romántico—. Había estado en tierras lejanas, haciendo la lucha de cualquier inmigrante con ganas de triunfar y su tenacidad era lo que lo tenía ahí, con su primer CD, cabello corto, cejas pobladas y ese mentón de macho. Indudablemente, pensé al escuchar su primer single, que tenía bonita voz, como de rockero, y aunque no era de mi agrado, al parecer, su música lograba seducir. Otra cosa fue mirarlo a los ojos.

Juanes, Juan Esteban Aristizábal. Juanes, el mal ejemplo de Shakira. Juanes, padre, esposo, empresario, activista social que prefiere llenar de hijos a su esposa que permitirle actuar. Juanes, excelente compositor, mejor vendedor. Juanes, el de nombre imposible de pronunciar. Cuando vi en la promesa del pop el antiguo ícono local del rock quise devenir kamikaze. Mujer bomba que se lanza a abrazar a su ídolo y explota el mercado transnacional del disco. En la actualidad, parece que aquel producto cultural que no se vende es como aquellas cien cartas de amor que escribió la amante a su amada, en la distancia, y nunca las hizo llegar. Así las cosas, Juanes la supo hacer. Se hizo producto y usufructúa de ello. Nadie podrá negar que es un padre proveedor, sin duda. Tampoco, que ha sido compañía de muchas historias de amor y desamor. Es evidente que aquí no se trata de culpables o culpados, sino de la sobrevivencia voraz en un régimen capitalista, donde cantar en la ducha ya no vale. Sin embargo, puedes cambiar de nombre, puedes cambiar de patria, puedes cambiar de equipo de fútbol, hasta puedes cambiar de la Fórmula 1 a la Náscar, pero existe algo que no se cambia por nada. La rebeldía no se vende, palabra de rockera. Tal vez eso explique por qué Juanes no es feminista.

HOMELAND

En su trabajo nadie se puede enterar. Esconde las pastillas en un frasco de Advil y, como un rito que debe repetir de por vida, visita a su hermana médica cada domingo para proveerse de medicina.¹ Es inteligente y activa; sin embargo, no duerme en las noches. De Irak regresó dañada, pero aún cree en el amor. Estando en el parque, en una misión secreta, explota una bomba y la onda explosiva la golpea de frente. Despierta en un hospital horas después, pero ya su cerebro dañado ha hecho lo suyo. Está en hipomanía: reclama a la enfermera por una pluma de tinta verde: “mi reino por esa pluma”. Ya no puede regresar a trabajar, se descubre su enfermedad y la dejan fuera de la CIA (Central Intelligence Agency). Su vida es su trabajo. Ella pregunta a su jefe inmediato si siempre estará sola. Él le responde que sí. Así es su enfermedad. No importa cuánto te cuides ni lo fuerte que seas, siempre ella encontrará la forma de acabar contigo. Ese es tu mundo, Carrie, esa es nuestra patria.

¹ Inspirado en la serie de drama/thriller *Homeland* —basada en la serie israelí *Hatufim*—, desarrollada para la televisión estadounidense por Howard Gordon y Alex Gansa, producida por Fox 21 y transmitida por el canal de cable *Showtime* desde 2011.

ARACELI

*Algún día haremos el recuento
de toda la generosidad rendida*

Thelma Nava

En una carta a su hermano, Araceli Pérez Darías afirmó: “¿Qué es lo que se arriesga en la lucha?: morir. Pero si no estás te quedas con una vida insatisfecha. ¿Qué es lo que se puede ganar?: todo. Recuperar el mundo y en el último de los casos saberse dueño de uno mismo”. Empiezo con esta cita, en voz de la protagonista de la conversación a la cual he sido convocada, porque ella evoca un horizonte de utopía que hoy compartimos muchas mujeres y que se resume en una frase: “recuperar el mundo”.

Soy colombiana, tengo 39 años de edad y nací en un país en guerra. Cuando pienso en las imágenes que conservo de la niñez, no puedo evitar que la más recurrente sea aquella en la que me veo junto a mis hermanas y abuela, frente a un viejo televisor, observando en directo cómo el grupo guerrillero M-19 ha tomado el Palacio de Justicia y el ejército nacional ha respondido, tal cual lo indicó el presidente Belisario Betancourt, a “sangre y fuego”. A eso le sigue un cúmulo de heridas que fui entendiendo con el tiempo, mas no curando. La muerte de Carlos Galán, candidato presidencial a quien mi familia apoyaba. El carro bomba del centro comercial de la 93, sembrado por Pablo Escobar en Bogotá, que explotó a diez cuerdas de donde yo me encontraba y cuya onda explosiva me levantó del suelo y me hizo volar un metro de distancia. La muerte de uno de mis ídolos deportivos: Andrés Escobar, quien por anotar un autogol en un mundial de fútbol fue asesinado a quemarropa por sicarios del narco. La desaparición y asesinato por el Estado colombiano del consejero de Piedad Córdoba, Jaime Gómez, el padre de Diana Gómez, luchadora incansable en pro de la justicia social y la memoria, y compañera de camino. La muerte de Caro, la travesti aquella, amiga del alma, con la que solía tomar cerveza los viernes, pero a quien el patriarcado nunca pudo tolerar.

Se supone, y es lo que siempre me dijeron en la escuela, que las mujeres colaboramos en cambiar el mundo sin necesidad de tomar opciones radicales, como la de no tener hijos, volverse feminista, ser lesbiana o, en el caso más extremo, unírnos a una lucha armada. Claro, estudié en un colegio de monjas, para niñas de clase media, en donde me preparaban para ser esposa cariñosa y madre ejemplar. Pero yo era de las que se aburrían y, un día, empecé una búsqueda, una especie de arqueología de mujeres insumisas, peligrosas, que aún no llega a su fin. En este camino, descubrí que la vida de las mujeres que se habían ido para el monte, desde los años cincuenta, en mi país, había sido consignada en novelas escritas por mujeres, por lo tanto, eran vidas consideradas de “ficción”. Como estas mujeres de “ficción”, muchas otras han quedado en el olvido o en una fosa común. Por ello, porque soy feminista y porque he tenido la posibilidad de vivir ese silencio histórico que existe en nuestro continente, considero que reconstruir la memoria histórica de las mujeres sigue siendo una tarea de primer orden, pues como dice Gladys Tzul, intelectual indígena guatemalteca, si no inventamos un pasado, no podremos inventarnos un futuro. Así las cosas, recuperar la historia de Araceli Pérez Darías, mexicana heroína de la revolución sandinista, es recuperar su mundo, para recuperar el nuestro.

Araceli. Nicaragua, 1976-79: la libertad de vivir, escrito por la historiadora Emma Yanes Rizo y publicado por Ítaca como parte de una colección de historia de movimientos de izquierda en Latinoamérica, es para mí uno de los más bellos regalos que me ha dado la vida. Construido a partir de una serie de testimonios sobre la vida de Araceli, desde poco antes de unirse al Frente Sandinista de Liberación Nacional hasta su muerte tres años después, el libro es un esfuerzo por documentar una vida y una época, en la cual una mujer se volvió símbolo de lucha, pero también de aquella joven que un día dejó al cuidado de la autora —Emma Yanes— su gato. En efecto, existe un vínculo personal que impulsa este proyecto y que lo marca, fungiendo además como un eslabón entre la vida de muchas mujeres, pues no sólo une a Araceli y a Emma Yanes: cuando el libro circula, llega a manos de Alicia Mastretta, quien escribe una excelente reseña, lo lleva a Tenerife y lo entrega a algunas familiares lejanas de Araceli, mientras al otro lado del océano el libro llega a manos de la doctora Mer-

cedes Olivera, quien me lo da para que lo conozca. De una u otra forma, la vida de Araceli empieza a habitar en nosotras y espero que hoy también ustedes se regalen la oportunidad de ser habitadas por la vida de una mujer excepcional.

Araceli, como bien lo expresa Alicia Mastretta en su reseña, se puede definir bajo tres perspectivas de la mirada. Como la psicóloga de la Universidad Iberoamericana, como la tanqueta y como el libro que viajó a Tenerife y, estoy segura, más allá. Como psicóloga de la Ibero, Araceli hizo honor a su profesión y, en el buen sentido de la expresión, perdió el juicio. ¿Qué es lo que lleva a una joven mexicana, no obstante nacida en las Islas Canarias, de condición económica, educacional y social privilegiada y arraigada educación católica, a incorporarse a la guerrilla nicaragüense y aprender todo lo necesario para la guerra incluyendo disparar? Araceli abandona su destino y empieza a ser más fuerte de lo que se imaginó ser, pues nunca se permitió decir que estaba cansada o sentía miedo, dejando de lado a aquella psicóloga de la Ibero y transformándose, según se necesitara, en Argentina, Tere y Pilar, la enfermera, la docente, la soldado. Sin lugar a dudas, Araceli es protagonista de la experiencia revolucionaria más importante y cercana a su país y a su generación.

Como tanqueta, Araceli es un símbolo ambiguo, vistoso e iterativo. Ambiguo porque la tanqueta, este coche militar, robado al dictador Anastasio Somoza para ser llevado a Managua, con el fin de festejar el triunfo del movimiento revolucionario, el 19 de julio de 1979, es un artefacto masculino, de guerra, de poder, el cual, sin embargo, pareciera ser animado por la fuerza de aquella mujer que le da nombre. Un artefacto de guerra con rostro de mujer. Vistoso porque Araceli irrumpe en medio de la celebración y es la celebración misma de la vida, de la esperanza, y de la confianza en que siempre, al final de la tormenta, sale el sol. Iterativo porque logra encarnar, repitiendo en su caminar, en su desplazarse en medio de la multitud, en su calma en las fotos que documentan su existir, lo que Araceli hizo: avanzar con paso firme. Como el libro que viajó a Tenerife, Araceli es el regalo que siempre soñé que me diera mi madre pero, más allá, es un recordatorio de que nuestras vidas, como mujeres, están unidas por un efecto mariposa, pues ojalá lo que yo haga aquí represente algo bueno en tu vida donde quieras que estés y quien quiera que seas.

Al final de mi lectura de *Araceli. Nicaragua, 1976-79: la libertad de vivir*, he podido comprender que descubrir a Araceli, una mujer que hizo de la libertad su condición de existencia, pese a lo peligroso y doloroso que ello pudo ser, es un mirarme al espejo para volver a tener la certeza de que es posible recuperar el mundo y entenderlo por lo que es y, al final, seguir amándolo por lo que puede llegar a ser pues nos sabemos dueñas de nosotras mismas porque hemos ganado la batalla y con ella lo hemos ganado todo, la vida y la muerte.

REFERENCIAS

Yanes Rizo, Emma (2013). *Aracelia. Nicaragua 1976-1979: la libertad de vivir*. México: Ítaca, INAH.

PASAJERA OSCURA

Algunos acontecimientos son tan grandes que cambian tu ADN.

James Manos Jr., *Dexter*, 2010.

De Rita, Dexter decía que era perfecta, pues a su modo estaba tan dañada como él. Rita, una mujer proletaria blanca, se había casado con un hombre adicto que sucesivas veces la violó y golpeó y atormentó.¹ De su matrimonio le quedaron una hija y un hijo, mucho dolor y un asco profundo. Su daño radicaba en que no toleraba el contacto con otro cuerpo, por lo que perdió todo interés por el sexo. En el momento en que Dexter descubre que quitarle la vida a alguien te desconecta de la humanidad y te convierte en un extraño, siempre mirando hacia adentro en busca de alguien que te haga compañía, Rita apareció para cobijarlo en su aspiración de tener una vida normal. La gente socialmente adaptada es muy hostil, Rita no. No obstante, Rita no pudo romper con los lazos de dependencia que siempre ataron su vida. Entonces, cada vez que había un problema en casa, con los niños, con el coche, Rita llamaba a Dexter. Rita dependía de Dexter, hasta en el momento de su muerte.

Lumen fue diferente, ella nació sobre sangre, como Dexter. Lumen siempre hizo las cosas como se debían: estudió, trabajó y se comprometió en matrimonio. Un día, mientras se observaba en un espejo con su vestido de novia, Lumen supo que necesitaba encontrar algo más. Entonces, rompió todo vínculo y migró en busca de sí misma. Fue secuestrada. Estuvo encerrada sin saber dónde o cuánto tiempo, violada una y otra vez. Pensó que eso era lo que merecía por intentar vivir su propia vida. Pero la vida no puede ser contenida y Dexter encontró a Lumen y la salvó. Y aunque Dexter pensó que Lumen le estaba arruinando la vida, pronto com-

¹ Inspirado en el thriller *Dexter* —basado, en su primera temporada, en la novela *Darkly Dreaming Dexter*, de Jeff Lindsay—, creado por James Manos Jr. y transmitido por el canal de cable Showtime desde 2006 hasta 2013.

prendió que esa violencia que había experimentado Lumen había cambiado su ADN y que era justo acompañarla en el camino de la venganza. Así fue, Lumen tomó la vida de sus verdugos, matando a cada uno de sus violadores por mano propia. Sin embargo, cuando hundió el cuchillo en el último cuerpo algo sucedió en ella, su pasajera oscura se desvaneció. Desnuda de cualquier rencor, sabiendo que siempre debes ser peor que ellos, Lumen siguió su camino sola y abandonó a Dexter y la vida que él le prometió. Y ahora es libre.

DOS DÍAS EN LA VIDA

Para todas aquellas amantes que fueron, son y serán inmortales

De tanto andar han arribado al Gran Cañón.¹ Aquí el camino llega a su fin. El abismo es hermoso y los límites de la existencia se pueden observar. Ellas están sucias, cansadas. Sus miradas están clavadas en el horizonte. Pero la vida parece buena y el cielo es azul. Belleza y silencio. De repente, frente a ellas y de la nada, emerge un helicóptero. El polvo se levanta y sus sombreros salen a volar. Louise aprieta el acelerador del coche y da reversa a toda velocidad. No obstante, están rodeadas. La policía se ha unido al ejército para ir tras ellas. Los militares odian a estas almas y yo las quiero para mí. Louise hace girar el coche y lo pone, de nuevo, frente al abismo. Cualquier movimiento que hagan será considerado una agresión. Ellas deben apagar el motor y poner las manos donde se puedan ver. Instrucciones que, por supuesto, no atienden.

Una mañana, luego de tomarse la *selfie* del recuerdo, subieron a su coche y se largaron de aquí en busca de dos días en la vida, ya que dos días en la vida nunca vienen nada mal. En el camino decidieron descansar en un bar. Dos chicas, mexicanas, margaritas y una de ellas que sabe mentir. Eligieron una mesa, un par de tragos y a bailar. En medio de la pista de baile un *cowboy* invitó a Thelma a respirar en el exterior. Una vez ahí, la violó. Presa del mal, ella intentó escapar, pero no lo logró. Entonces, apareció Louis quien, apuntando su arma hacia él, le explicó: “en el futuro, cuando una mujer lllore de esta manera y diga que no, está diciendo que no y no se está divirtiendo”. Pero el *cowboy* se ríe de ellas y Louis le disparó. La bala fue precisa: penetró en medio de sus cejas. El *cowboy* no habló más. Ellas tomaron la carretera, la botella y se marcharon de ahí. De nue-

¹ Inspirado en la clásica película: *Thelma y Louise*, de 1991, escrita por Callie Khouri, dirigida por Ridley Scott y protagonizada por Geena Davis y Susan Sarandon. La película fue ganadora de un premio Óscar, en 1991, por el mejor guion original y, en la actualidad, es un referente para muchas feministas que no nos rendimos.

vo en el camino, Thelma no lamentó que ese pendejo estuviera muerto, lo que lamentó es que ella no fue quien disparó el arma.

De tanto andar han llegado al Gran Cañón. Aquí el camino llega a su fin. Ellas están sucias, cansadas. Sus miradas están clavadas en el horizonte. Frente al abismo, ninguna de las dos recuerda un momento en sus vidas en el que hubieran estado tan despiertas. ¿Comprendes? Ahora todo parece diferente. ¿Alguna vez has sentido eso? ¿Como si esperaras algo con mucho deseo? Todo ha cambiado en ellas y ya no pueden regresar. En este punto, las cosas se ponen más difíciles y todas sabemos que sí. En medio de lo que fue y lo que será, Thelma mira el horizonte y sabe que nunca se dejará atrapar. En medio de lo que será y de lo que fue, Louise mira el horizonte y sabe que nunca se dejará atrapar:

Thelma: Escucha, no nos van a atrapar.

Louise: ¿De qué estás hablando?

Thelma: Sigamos de frente hacia el precipicio.

Louise: ¿Qué quieres decir?

Thelma mira al abismo y afirma: ¡Sigue adelante!

Louise: ¿Estás segura?

Thelma: ¡Sí! ¡Adelante!

Las amantes que serán inmortales sonrían, sus rostros están iluminados por el sol y se besan. Ambas se han transformado en suicidas. Louise acelera, toma la mano de Thelma y vuelve a acelerar. ¿También tienes la sensación de que te espera algo nuevo? Con la velocidad de ese coche verde lleno de polvo, su *selfie* inmortal sale volando para habitar nuestro corazón. Thelma y Louise han decidido avanzar hacia la nada, sin importar lo aterrador del precipicio, con la mirada siempre hacia el frente... Ahora comprenden, como lo hago yo, como lo haces tú, que dos días en la vida nunca vienen nada mal porque, de alguna forma, de eso se trata vivir.

REFERENCIAS

Paéz, Fito (1992) "Dos días en la vida". En *El amor después del amor* [disco compacto]. Buenos Aires: Warner Music Group.

SU RECUERDO

Ella no supo que estaba muriendo. No supo que sus últimas exhalaciones serían eso: las últimas. Había sido un día poco normal, pese a que la rutina siempre se colaba. El estrés y la tristeza se habían hecho presentes una vez más. Agudos y presentes. Ya desnuda en su habitación, pues sentía que así descansaba mejor, se sentó en su cama, tomó el vaso con agua y su dosis de somníferos, mientras se prohibía pensar en el mañana con algo de inocencia. No sabía que su aún joven cuerpo no funcionaba, ya no procesaba tanto medicamento y todos esos químicos que a veces la mantenían tranquila la estaban envenenando. Ella no supo que estaba muriendo. Sólo se quedó dormida. Desnuda y dormida. Enredada en un cable de teléfono. El remitente de esa llamada es inocuo. No obstante la escena —deseada por fotógrafos y tabloides—, de ella nada importa. Lo que quedará para siempre en la memoria de ese oficial de policía que rompió la ventana y entró a su cuarto fue el desorden del mismo. Marilyn era una chica desordenada.

NACIÓN HEMBRA

No soy creyente, pues nunca he podido resolver el dilema que me acosó por años en mi infancia y que cuestionaba, básicamente, si Dios había creado a Adán y Eva del barro, tal cual conocemos hoy los cuerpos en tanto diferencia sexual —teoría del Génesis—, o si Dios había creado al chango que luego había evolucionado en Adán y Eva —teoría de la evolución—.¹ Cuando consulté al sacerdote de mi escuela, su respuesta fue sencilla, clara y determinaría en adelante todos mis ejercicios analíticos, críticos y de producción de conocimiento: “Usted tiene la cabeza cuadrada”. Y porque mi cabeza es cuadrada, como una especie de caja de Pandora, suelo pasar por las vergüenzas de contradecirme. No soy creyente, pero estoy convencida de que la Guadalupana es la que me protege en el territorio Mexica. Y con permiso de ella, que es una híbrida de colonizada y colonizadora, hago una confesión: en este preciso momento de mi vida soy una inmigrante ilegal.

Migrar significa en castellano, según su raíz etimológica, llegar a un país para formar nuevas colonias o integrarse a las ya formadas. La que llega será llamada inmigrante. También se aplica al mundo animal: instalarse en un territorio distinto del suyo originario. Yo llegué un día no tan lejano a este territorio para ser catalogada como una migrante no inmigrante. La que llega, pero no se queda. Es decir, como migrante podría llegar a fundar nuevas colonias, pero como no inmigrante siempre tengo un pie por fuera o la amenaza de la expulsión. Soy, en ese sentido, una contradicción de términos. En el mes de marzo del año en curso (2013), me dispuse a pasar por lo impasable y fui a la oficina de Migración con el fin de renovar mi forma migratoria. Hasta el día de hoy, no tengo la forma migratoria conmigo, la cual es una credencial horrible donde es menester salir fea en la foto, pero que me da cierta tranquilidad. Y no la tengo por-

¹ Una primera versión de este ensayo fue publicada por primera vez en la revista *Vozal*, núm. 3, disponible en: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/editorial>.

que siempre hay un pero o un documento que falta o un trámite innecesario.

La última vez que fui, hace dos semanas, me prometí a mí misma que no iba a hacer corajes. Hice una fila de una hora y media y, cuando llegué a la ventanilla, un señor muy amable me tomó las huellas digitales, en un segundo, y me dijo: “esté pendiente”. Yo, en verdad, iba convencida que esa sería mi última visita y que saldría con mi credencial en la mano. Como no fue así, devine en berrinche genealógico-decolonial, miré al amable funcionario y sonriendo le pregunté: “¿Usted sabe por qué en la Amazonía colombiana se come el mismo pan de yuca que se come en República Dominicana?” Y el señor, sorprendido, me respondió: “no”. Entonces, abrí la caja de Pandora:

—Porque éramos pueblos que caminábamos para comerciar y que navegábamos para comerciar y para mucho más. Aquí, no había límites, ni fronteras burocráticas, sólo las que impone la naturaleza, ni formas migratorias, porque migrar, en tanto instalarse en un territorio que no es el propio, era un imposible, ya que la extensión de la Abya Yala era nuestro territorio. La división territorial en términos jurídicos, la prohibición de caminar, navegar o volar hacia donde se nos dé la gana y las credenciales con feas imágenes son posibles sólo con la ocupación del siglo XVI, los procesos de independencia del XIX y se globalizan como efecto de las guerras mundiales del XX.

A mí me enseñaron que: “Simón Bolívar nació en Caracas en un potrero lleno de vacas, las unas gordas, las otras flacas y las otras llenas de garra-patas”. Y aunque era venezolano, liberó a Colombia, en la época en que Venezuela era Colombia y Panamá era Colombia y Perú era Colombia y Ecuador era Colombia. Bolívar era un joven guapo, alto, blanco, estudioso y romántico, cuyos padres hicieron un “gran esfuerzo” por enviarlo a Europa a estudiar, donde se enteró de que los hombres tienen derechos “humanos” y regresó alebrestado a formar un ejército y liderar una revolución. Se supone, fue lo que me dijeron en la escuela, que yo debía vivir agradecida con ese señor porque me dio un hogar —eso me confunde

porque mi madre me dice que es mi padre el que me dio un hogar. Entonces, yo no logro entender si mi madre fue infiel con Simón Bolívar o si el señor que se acuesta con mi madre todas las noches es Simón Bolívar. Ahora, si soy hija de Simón Bolívar, quien reencarnó en Hugo Chávez, ¿a dónde me debo dirigir para cobrar mi herencia?—.

El hogar dado por el héroe nacional fue el primer discurso pedagógico de nación al que accedí, un discurso oficial, instituyente e institucionalizado. Y yo no podría poner en duda semejante discurso, pero cuando visité la casa donde Bolívar residió en Bogotá descubrí con horror que el héroe no era alto, ni musculoso, ni blanco, y que, como afirma Gabriel García Márquez en su novela: *El general en su laberinto* (1989), le salían ampollas en la cola por no estar acostumbrado a cabalgar. Del mismo modo que me pasó con la teoría de Adán y Eva, decidí no creer más. Y no, las preguntas sobre mi ser “colombiana” y sobre cómo funcionaba yo como parte de una comunidad imaginada nunca me atormentaron, hasta aquella noche.

Era la noche del 4 de septiembre de 1993, cuando uno de mis filósofos de cabecera afirmó por televisión: “No se puede cambiar la historia, no se debe cambiar la historia. Argentina arriba, Colombia abajo”. Justo veinticuatro horas después de que Diego Armando Maradona hizo semejante vaticinio, el Estadio Monumental de River estaba a reventar, con una masa amorfa de playeras albicelestes conformada por más de setenta y cinco mil almas coreando: ¡Argentina!, con la confianza que les daba nunca haber sido derrotados en casa en esa competición. Estando el reloj en ceros, Ernesto Filipe, árbitro uruguayo, señala el centro del campo y da el pitazo inicial. “No se puede cambiar la historia”, y menos cuando Goycochea, Ruggeri, Redondo, Simeone, Batistuta, al comando de Basile, están sembrados en el césped. Minuto 41, eludiendo a Goycochea y tras la asistencia del “Pibe” Valderrama, Freddy Rincón dispara al arco. Colombia 1, Argentina 0. Minuto 49, ganando la espalda del defensa Borelli y marcando una tijera en el piso a la salida de Goycochea, el “Tino” Asprilla dispara al arco. Colombia 2, Argentina 0. Minuto 72, recibiendo un pase de Álvarez de primera intención, Freddy Rincón pega la esférica en el piso y dispara al arco. Colombia 3, Argentina 0. Minuto 74, después de un error de entrega de la esférica, en el medio campo, por parte del *Dream Team*

argentino, el “Tino” Asprilla roba el balón a Borelli y dispara al arco. Colombia 4, Argentina 0. Minuto 84, tras un pase del “Tino” Asprilla, el “Tren” Valencia domina la esférica y, corriendo en diagonal al arco, ganándole la cintura a Goycochea, dispara. Colombia 5, Argentina 0. Las enloquecidas setenta y cinco mil almas guardaron silencio y luego del pitazo final se pusieron de pie y aplaudieron. Maradona también lo hizo.

Yo estaba ahí de forma virtual, porque lo vi todo en el viejo televisor de mi recámara, acompañada de mi abuelita Tita. Ella no entendía bien lo que pasaba ni cuál era el motivo de mis lágrimas y de los gritos en la calle. En ese preciso momento, con el pitazo final, me levanté de mi cama, caminé hacia la habitación de mi padre y, extrañamente empoderada, afirmé: “mañana no voy a la escuela”. Me sentí plenamente colombiana y celebré. Experimenté los efectos de un discurso de nación evidentemente masculinizado, también de carácter pedagógico, porque esta forma contemporánea del fútbol no es “simplemente” un deporte, sino justamente una tecnología que produce subjetividad y enmascara la guerra produciendo otras formas de confrontación. Sí, fue una experiencia entrañable porque, a través de eso, muchas de nosotras, jóvenes en busca de respuestas, hicimos “usos” de ese relato pedagógico. Yo, por ejemplo, empecé a ser la eterna suplente de las “pornodernas”: equipo femenino de fútbol que se adelantó años luz a las propuestas transfeministas post porno europeas y que no ganó ni un partido. Y, sin embargo, sufrimos un proceso de identificación, pertenecíamos, éramos equipo, teníamos los pies en nuestro hogar.

Pero este cuento no es un cuento de hadas. La noche del 2 de julio de 1994, diez días después de haber regresado la selección de Colombia de su mediocre participación en el mundial de fútbol USA-94, un guardaespaldas de los narcos, en la ciudad de Medellín, desenfundó su arma y la vació a quemarropa en el cuerpo de Andrés Escobar, el “caballero” del fútbol, capitán de la selección de Colombia, porque Andrés, en el estadio Rose Bowl de Los Ángeles, en el partido de la verdad contra Estados Unidos, pateó el balón y mete un autogol. Autogol que dejó sin ninguna posibilidad a la selección de Colombia de avanzar a la siguiente ronda y la sacó de forma irremediable del mundial. El asesino, hoy por hoy, está libre porque así lo determinó la justicia en mi país. Un país en el cual cir-

cula otro discurso pedagógico de nación que intenta convencernos de que en nuestra comunidad imaginada “los buenos somos más”. Con la muerte de Andrés Escobar, también muere mi relato de nación.

Los íconos religiosos, la lógica burocrática del Estado, la condición colonial, los territorios, los relatos heroicos, los procesos de identificación, las diversas manifestaciones de las culturas de masas, las guerras —ocupación, independencia, guerrillas, narcos, paramilitares, genocidios—, los cuerpos, la patria, el hogar y lo que sentimos y pensamos como “nosotras” y representamos sobre todo ello, son discursos de nación que la evidencian como imaginada, por lo tanto histórica, simbólica y cultural, pero no menos real, material, reiterativa, corporal, normalizadora, castrante, pero también creativa, productiva. Como toda historia, la nación puede ser “usada”: a través “de las prácticas, formaciones discursivas, ejercicios de lectura y procesos de significación” (Rufer, 2012: 9). Así las cosas, la nación y sus usos generan procesos de acción y reacción a lo que la misma nación pretende significar. Por lo tanto, es posible distinguir entre la intención pedagógica de los relatos de nación, que es una expresión ideológica sobre un “deber ser” producida desde las élites del poder, y la “experiencia” de vivir la nación, que es lo que hacemos las personas en la vida cotidiana cuando, por ejemplo, yo me río de que un guapo presidente diga que es menester convertir su nación —México—, en tanto territorio, en un espacio de tránsito de mercancías para posicionarnos en el mercado global y distinguirnos y volvernos potencia, cuando eso ya lo han hecho los narcos colombianos desde los años ochenta del siglo pasado en esa nación que no es la suya. ¿Escuchaste bien, Enrique Peña Nieto?

Ahora, existe un hábito de pensamiento, que ha llegado desde las metrópolis, en el cual se afirma que en la aldea global la soberanía del Imperio (Hardt y Negri, 2000), que se materializa en el poder económico de las transnacionales, ha reemplazado las figuras y, posiblemente, los discursos de los Estados, pero también de las naciones. En Latinoamérica, Estado y nación van siempre de la mano, en tanto el primero es el lugar de enunciación y administración de la segunda. En ese sentido, regresar a pensar la nación y jugar con ella es un ejercicio inútil y anacrónico. Sin embargo, Mario Rufer (2012) provee de otro horizonte sobre por qué pensar la nación, en especial en contextos pos y decoloniales, y construye

una respuesta, por lo demás, interesante: si se estrella un meteorito en la tierra destruyéndola —ojalá este enunciado no tenga efectos performativos en este preciso momento—, ¿cómo se podría contar la historia de aquello que fuimos, en tanto humanos, sino a través de las naciones? No obstante, en toda esta historia a mí me sigue faltando algo. Empecé este recorrido hablando de la Guadalupeana y lo hice de forma intencionada, porque creo en las mujeres poderosas y porque hoy, considero, no se puede hacer una discusión sobre la nación sin pensar en lo “femenino” de la nación, casi siempre representada como madre, y en las mujeres de esa nación. Nacional, según el diccionario, también significa: “hombre natural de una nación, contrapuesto al natural de otra”. Se me dirá: hombre equivale a humano. Y yo diré: mujer equivale a diferencia radical, siempre “el sexo”, asegura Monique Wittig (2005), útil en cuanto símbolo y en tanto su capacidad de parir mano de obra, pero no como sujeta de la historia, de deseo, sueños y aspiraciones.

Se me dijo, un día, que Simón Bolívar, el que nació entre vacas y garrapatas, me dio un hogar, una nación. Mi abuela Tita, una mujer campesina, quien también nació entre vacas y garrapatas, me dijo que el hogar es donde se entierra a los muertos. Mis muertas están siendo enterradas a lo largo de toda la Abya Yala (feminicidio como genocidio) y, sin embargo, ese no es mi hogar, porque estamos organizadas en diferentes comunidades imaginarias que tienen límites ficticios, pero dramáticamente reales. Entonces, entre la versión de Simón Bolívar dándome un hogar y la versión de mi abuela Tita, quien nunca tuvo un “hogar”, pues no tuvo ningún muerto a quién enterrar ni ningún documento oficial que la hiciera una ciudadana legítima, me quedo con la última porque configura un reto, una disidencia de mujer fundamental en cualquier movimiento de transformación, un “uso” hembra de los relatos de nación que invita a imaginar una “otra” comunidad comunal y cooperativa, utópica tal vez, ilusa tal vez, romántica tal vez, irrealizable tal vez, pero confiada en la idea de que cuando el meteorito se estrelle en la tierra, los extraterrestres inventarán nuestra historia, en tanto humanas, contando por qué en la Amazonía colombiana se comía el mismo pan de yuca que se comía en República Dominicana.

REFERENCIAS

- Hardt, Michael y Antonio Negri (2000). *Imperio*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Rufer, Mario (coord.) (2012). *Nación y diferencia. Procesos de identificación y formaciones de otredad en contextos poscoloniales*. México: Ítaca.
- Wittig, Monique (2005). *El pensamiento heterosexual*. Barcelona: Editorial Egales.

CUANDO DE AMOR SE TRATA

*Necesitas algo, alguien a quien amar.
Así que empieza con ella, porque el coche no vale.*
David Leitch y Chad Stahelski, *John Wick*, 2014.

Todos tienen un precio.¹ Todo tiene un precio. Y cuando se trata de un Ford Mustang Boss 429, también conocido como “Boss 9” por sus fanáticos, el precio a pagar resulta irrisorio. Legendario, deportivo y seductor, el “Boss 9” es hoy uno de los modelos de colección más raros, valorados y deseados. Ícono de alto rendimiento en la historia del *Muscle Car*. Con una producción limitada de 1359 unidades, fabricadas entre 1969 y 1970, en la nueva planta de montaje de Kar Kraft (Dearborn, Michigan), ensamblados a mano en su totalidad, este Ford Mustang, con un interior negro y cinco colores a elegir en su exterior —negro cuervo, blanco Wimbledon, castaño real, rojo manzana y jade—, cuenta con un excepcional motor V8 de 7.0 litros que se conforma con 610 Nm de par motor, 375 caballos de fuerza y transmisión manual. Sin duda alguna, el “Boss 9” es el modelo más famoso de la Ford y, por supuesto, de la Nascar, de las pistas de competencia SCCA (Sports Car Club of America) y de los arrancones callejeros.

Ciertamente, el origen del “Boss 9” es resultado de la Nascar. En aquella época, en la Sprint Cup Series, entonces conocida como la Gran División Nacional, la Ford intentaba desarrollar un motor Hemi capaz de superar al Hemi 426 de Chrysler. Como la norma de homologación obligaba a que quinientos coches estuvieran dotados con este motor, cantidad que también incluía a los que serían vendidos al público en general, Ford apostó porque sería el Mustang el coche adecuado para esta nueva aventura. A esto se debe sumar que, para la misma época, las ventas del Ford Thunderbird iban en picada, por lo que era urgente diseñar un nue-

¹Inspirado en la película *John Wick*, de 2014, dirigida por David Leitch y Chad Stahelski, escrita por Derek Kolstad y protagonizada por Keanu Reeves.

vo concepto de coche compacto, deportivo y ligero. El 17 de abril de 1964 se da el milagro: la Ford presenta en el salón del automóvil de Nueva York el Mustang Boss 429. En el primer día en el mercado del “Boss 9” se vendieron veinte mil unidades.

Una de esas unidades le pertenecía a él y, por qué no decirlo, amaba su Mustang negro cuervo ensamblado en el 69. Alguna vez trabajó para la mafia, fue su socio. Cualidades como la concentración, el compromiso, la voluntad y la determinación lo hicieron una leyenda. Una vez lo vi matar a tres tipos en un bar con un lápiz. Por hechos como éste, se ganó el apelativo del “hombre de la bolsa”, aquel que viene en la noche por los niños que se han portado mal con mamá. No obstante, él no es el “hombre de la bolsa”, es el hombre a quien mandas a matar al “hombre de la bolsa”. Pero la vida cambia y con ella las prioridades. De pronto, un día pidió retirarse pues amaba a una mujer. Así que se le encomendó un último trabajo que era, virtualmente, imposible de realizar. Los cuerpos que enterró esa noche sentaron las bases para la consolidación de la mafia. Desde entonces, sólo usaba su “Boss 9” para ir al súper.

Esa mañana alguien tocó a su puerta. Era un paquete para él. Cuando lo abrió descubrió una pequeña cachorra de nombre Daysi y una nota: “Necesitas algo, alguien a quien amar. Así que empieza con ella, porque el coche no vale”. Helen, la mujer por la que lo dejó todo para ganarlo todo, había muerto y, sabiendo que él era huraño y solitario, dispuso las cosas para que viviera su duelo acompañado. Al igual que Dexter con Lumen, él sintió que Daysi le podría arruinar la vida pero, valiente, se decidió a cuidarla. Daysi era sorprendente. En la primera noche logró convencerlo de que la metiera en su cama y, en la primera mañana, de que la llevara en su “Boss 9”. Justo esa mañana, cuando iban de regreso a casa, él se estacionó en una gasolinera. Mientras llenaba su tanque, un joven se le acercó e indagó por el coche. Admirado, el joven preguntó detalles, experiencias, potencias, velocidades y, al final, hizo una oferta extravagante para comprarlo. Él miró a Daysi y respondió negativamente. Ese coche que Helen odiaba parecía gustarle a Daysi, y eso fue suficiente motivo para conservarlo. “Todos tienen un precio. Todo tiene un precio”, gritó el joven. Pero él aceleró y, avanzando medio kilómetro a la vez, decidió apostar por la vida.

La rutina con Daysi empezó a tener sentido. Daysi se despertaba en la mañana a las 6 de la mañana y lo despertaba a él para salir a correr. A las 11 de la noche regresaba de nuevo a la cama y lo obligaba a dormir. Es lo que se llama contención. Él se dejaba llevar por su nueva compañera y, a veces, sonreía. Siempre ponía el collar de Daysi al lado de esa pulsera que aún conservaba de Helen, sobre su mesa de noche. Pero esa noche, Daysi estaba inquieta. Levantaba sus orejas como para advertir algo. No quiso dormir debajo de las cobijas. Él trató de respirar y poner su mente en blanco para que la nostalgia y la tristeza no lo asaltaran por la espalda. Entonces, Daysi posó su pata sobre su rostro, él abrió los ojos y supo que alguien había entrado en casa. Ambos bajaron las escaleras hacia la sala y todo se desvaneció. Cuando él abrió los ojos de nuevo, estaba herido y el cuerpo sin vida de Daysi reposaba a su lado.

Tras haber recibido una bala y varios golpes, con su póstumo aliento, Daysi se arrastró hacia él para respirar por última vez inclinada sobre su rostro. Los asaltantes se habían llevado el “Boss 9”. —¿De dónde lo sacaste?—, indaga el vendedor de coches usados al joven. —Qué te importa—, responde el joven. —¿Mataste al dueño?—, sigue el vendedor. —No—, responde el joven, —pero maté a su perro. Al joven le pareció fácil robar un Mustang Boss 429. Un maldito don nadie en compañía de una cachorra tiende a cero en grados de peligrosidad, pues para el joven los malditos don nadie y sus cachorras —más las cachorras que los malditos don nadie— son menos que nada, y más si lo comparas con un “Boss 9”. Nunca imaginó el joven que ese hombre era aquel que mató a tres tipos con un lápiz en un bar, que ese hombre estaba intentando atravesar su duelo acompañado y que la cachorra asesinada era la Daysi del hombre a quien llamas para matar al “hombre de la bolsa”.

En esta vida del “otro lado”, en la cual casi nada tiene sentido pero, sin embargo, es una vida mejor de la que merecía, donde pudo sentirse por primera vez vulnerable, él encontró un destello de esperanza en Daysi y un nuevo amor en la tarea de hallar descanso. Entonces, en días como el de hoy que se mezclan con todos los demás, es mejor no arrebatarse nada de lo que ama a John Wick, pues él vendrá por ti y te destruirá —como lo hizo con el joven— y no podrás hacer nada porque no puedes hacer nada. No sólo es un Mustang Boss 429, es el “Boss 9” de John Wick. No sólo es

una cachorra, es la Daysi de John Wick. Y cada quien es libre de otorgar el valor que quiera a las cosas y a las cachorras. Mataste a Daysi, gran error. Cuando de amor se trata, para John Wick, como para muchas de nosotras, cualquier día es un buen día para matar, para obtener venganza, para hacer justicia.

SÓLO LAS AMANTES SERÁN INMORTALES

A pesar de no venir del mismo lugar y no compartir una misma historia, tengo la sospecha de que es posible apelar a un “nosotras”, pues todas tenemos alguna noción de haber perdido algo.

Judith Butler, *Vida precaria*, 2006

Es el año 1987.¹ El agua de la mar llega a la playa y el reflejo de las luces de la ciudad se puede ver allí. En San Junípero, California, la noche pasa como todas las demás. Jóvenes caminan por las calles, mientras escuchan música pop y se dirigen al bar Tucker's. Dicen que en el cielo el amor es lo primero, que el mundo es de los vivos y que hasta ahora estamos empezando a entender el milagro de la vida, pero para esta masa de jóvenes el tiempo es corto, cuentan únicamente con un par de horas y la diversión es lo primero. Yorkie camina insegura, aún usa sus grandes lentes pese a que ya no los necesita. Y con ellos parece una “ñoña”. Es demasiado blanca, no baila, no toma licor, nunca ha tenido sexo, pero está más que decidida a desafiar las leyes del tiempo y el espacio. Sin embargo, en ese mundo nuevo, donde acaba de nacer, está perdida, se refugia en una máquina de videojuegos. Y porque el cielo es un lugar en la tierra, cuando Yorkie se encuentra sola tomando una soda, de forma inesperada se sienta a su lado Kelly.

Kelly se sabe hermosa, comprende que es de aquellas mujeres de las cuales se dice: “vale la pena”. Su piel negra hace juego con su chamarra morada y su cabello rizado. Está huyendo de uno de varios amantes que se han obsesionado con ella; entonces, encuentra en la soledad de Yorkie una oportunidad. Abrazando a Yorkie, Kelly explica que le queda poco tiempo de vida y que, como amigas que son, merecen tener una conversación larga. De esta forma, logra librarse de Wes y de todos aquellos condenados por su belleza. Una vez hecha las debidas aclaraciones, Kelly

¹ Inspirado en el episodio “San Junípero” de la serie de televisión británica *Black Mirror*, dirigido por Owen Harris, escrito por Charlie Brooker y estrenado en Netflix el 21 de octubre de 2016.

invita a Yorkie a un trago y se sorprende porque nunca ha bebido; la invita a bailar y se sorprende porque nunca ha bailado; la invita a tener sexo y se sorprende porque nunca ha tenido sexo. Sin embargo, comprende que sus lentes son lo más genuino en el tipo de vida “amish” que Yorkie se ha visto obligada a adoptar por imposición de su familia. Pero es sábado en la noche, se acerca la medianoche en San Junípero, nadie juzga a nadie y el momento de disfrutar ha llegado. No para Yorkie. Cuando Kelly le pregunta qué le gustaría hacer que no haya hecho, Yorkie se queda muda bajo la lluvia.

UNA SEMANA DESPUÉS

Yorkie busca su mejor *look* y, aunque tiene varios ases bajo la manga, opta por la misma ropa de “ñoña” de lentes grandes. Parece decidida. Regresa a Tucker’s y allí encuentra a Kelly. Sabedora de la presencia de Yorkie, Kelly coquetea con un joven, pues bien comprende que se trata sólo de sexo, sin compromisos, sin pena ni gloria. Y, sin embargo, esta noche no está convencida. Cuando Kelly entra al baño, Yorkie la aborda:

- No sé cómo se hace esto.
- ¿Qué cosa? —responde Kelly.
- ¡Ayúdame! Podrías sólo hacer que esto sea más fácil para mí.
- ¿Quieres venir a mi auto? —pregunta Kelly y sonrío.

Ambas son turistas, no viven allí y se han enamorado. En el camino hacia casa, mientras se ven a los ojos, Kelly casi pierde el control del coche, pero logra esquivar el obstáculo, construyendo con su maroma, y sin saberlo, otro destino para Yorkie ignorante de la muerte. Impresionadas por lo que pudo ser un accidente, pero felices de saberse a salvo, Kelly y Yorkie sonrío. Esta escena resume toda una historia de amor que bien puede ser un final alternativo para Thelma y Louise² o un nuevo comienzo para ti y para mí. Dos amantes, jugándose la vida y la inmortalidad, mientras la

² Hace referencia a los personajes de la película *Thelma y Louise*, interpretados por Geena Davis y Susan Sarandon. La cinta fue escrita por Callie Khouri, dirigida por Ridley Scott y estrenada en 1991.

noche avanza y las estrellas giran sobre ellas. Una vez el sexo ha pasado, desnudas en la cama, el reloj marca las doce de la medianoche y las nuevas amantes se desvanecen como si las gobernara un hechizo antiguo.

SIGUIENTE SEMANA

Yorkie busca a Kelly. Ha recorrido todo San Junípero, hasta ha llegado a Quaqmine, el lugar donde quienes ya no sienten nada buscan una última sensación en vano. Kelly se ha ido. ¿Fue Yorkie una más entre sus amantes? De todas formas, Kelly no le debe nada a nadie. No obstante, siente miedo. Cuando creyó dejar de sentir, cuando creyó estar por fin liberada, cuando creyó estar al corriente de qué estaba haciendo y a dónde ir, Kelly se supo vulnerable... aún no está lista para querer algo y huye. Kelly ha decidido que no se quedará. Además, aunque lesbiana, Yorkie está comprometida en matrimonio con un hombre llamado Greg que, a fin de cuentas, es un buen chico. Pero Yorkie sabe que, en otro mundo, su vida, esa que deseó siempre, no fue y no será posible nunca. Valiente y terca, Yorkie se decide a recorrer las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX y el año 2002 del nuevo siglo en busca de su amante.

Sí, cuando cae la noche y se está perdida en el mar, el espectro de la realidad se expande y es posible habitar varios mundos, varias épocas, con un mismo cuerpo. Entonces, Yorkie deambula entre tiempo y tiempo en busca de una respuesta. Semana tras semana, visita San Junípero en busca de su amor. Una noche, de la mano de Kylie Minoguey, con la certeza de que “no te puedo sacar de mi cabeza”, Yorkie encuentra a Kelly. Se ve diferente. Su cabello está un poco alisado y usa tacones color dorado. Está, como siempre, bailando y riendo. Bella a más no poder, Kelly define a Yorkie como un “maldito inconveniente”, pues en sus últimos pasos, en ese pequeño periodo de libertad que le otorga la vida antes del final, Kelly desea no tener vínculos. Para ella, es suficiente haber pasado cuarenta y nueve años al lado de su esposo Richard, a quien amó a raudales, con quien tuvo su única hija y por quien renunció a su bisexualidad. Porque Kelly es bisexual, le gustan las mujeres como los hombres. ¡Igualdad! Y sabe que sólo en ese mundo, lejos de su familia, puede desear de nuevo y no quiere.

En efecto, Kelly es una mujer vieja, de cabellos blancos, que vive en un asilo en una época muy distante de esos años ochenta que le gusta visitar en San Junípero. Estuvo casada mucho tiempo, siempre deseando, además de a su esposo, a las amigas, compañeras de trabajo, vecinas. Una vez se enamoró de una amiga, pero jamás se animó a confesar su pasión, pues quería a su esposo. Así, decidió que todo el sacrificio, todos los años entregados a él, todos los años que él le entregó, debían ser para Richard. Y más cuando su hija murió joven. Ella, su hija, no tuvo la suficiente vida para acceder a la tecnología de San Junípero: un sistema de realidad virtual que funciona a través de la terapia nostálgica, la cual conecta a la gente con sus recuerdos y les permite habitar por unas horas otro mundo, donde pueden elegir quiénes son y qué van a hacer, según su propia experiencia de vida. Al morir Richard, que se negó a ser un habitante de San Junípero, Kelly queda sola y guarda la esperanza de que con su muerte volverán a estar juntos. Por lo que tiene claro que no se va a habitar ese lugar y que no se va a enamorar. Pero es tarde para eso.

SIGUIENTE SEMANA

Yorkie y Kelly están enamoradas. Comprenden, además, que esto no hubiera sido posible fuera de San Junípero y, sin embargo, quieren encontrarse en esa realidad más “real”. Kelly, anciana, viaja al hospital donde se encuentra ingresada Yorkie, también anciana. Cuando por fin la puede ver comprende un poco mejor a esa joven que recién llegó a San Junípero. Yorkie es tetrapléjica desde sus veintiún años de edad, está completamente sola y no puede responder de ningún modo, sólo puede escuchar. Nacida en una familia conservadora, Yorkie se asume lesbiana, pelea con su familia, toma su coche y sufre un accidente. La mayor parte de su vida la ha pasado así, acostada en una cama, sin ninguna posibilidad de nada. Con el desarrollo de estos sistemas de realidad virtual, Yorkie puede caminar de nuevo, hablar de nuevo, sentir de nuevo. Greg, su enfermero, es quien la ha guiado por este camino y, en ese presente, va a contraer matrimonio con Yorkie para ser investido del poder de “(des)conectarla” para siempre a San Junípero pues, aunque sus padres la han casi olvidado, su

familia se opone a esta posibilidad. Como siempre, un esposo ostenta un poder soberano.

Kelly es ajena a toda esta historia, de ella no conoce nada, hasta el momento en que visita en el hospital a Yorkie. Enternecida, decide hacer un acto de bondad y le pide a Yorkie matrimonio. Una vez pasa la ceremonia, Yorkie es conectada a San Junípero, mientras su cuerpo recibe una sustancia que terminará por hacer el milagro. En el preciso momento en que su cuerpo está muriendo, Yorkie, por primera vez desde el accidente, derrama una lágrima. Kelly abandona el hospital y, en su asilo, espera la llegada de un nuevo sábado para visitar San Junípero. Una vez allí, conduce su *jeep* a toda velocidad para llegar a la playa en donde se encuentra Yorkie. Ambas están vestidas de novia y dispuestas a celebrar. En la cumbre del elixir, Yorkie pide a Kelly que se quede, que abandone su mundo y se decida por la eternidad.

En efecto, este sistema permite a las personas vivir en San Junípero, en la época elegida, para siempre, lo que implica que la mente queda archivada en un dispositivo conectado a una gran central de información y etiquetado con un código, mientras se desecha el cuerpo. En San Junípero, el 85 por ciento de habitantes están “muertos”. Kelly no quiere, no puede. Al morir joven su hija se perdió de esta posibilidad, y su esposo, también en vísperas de su muerte, decidió renunciar a dicha opción. Por lo que Kelly cree que su hija y su esposo están juntos, aguardando su llegada. Dicen que en el cielo el amor es lo primero. Casarse con Yorkie fue sólo un regalo, algo que debía hacer. Su lugar está lejos de San Junípero. Confundida, pues sabe que debe decidir entre lo que siempre quiso y lo que fue, Kelly se sube a su *jeep*, lo acelera, se dirige al final del camino, vuelve a acelerar y se estrella. Tal vez, al repetir la historia del accidente de Yorkie, Kelly aspira a quedar “in-válida”, sin posibilidades de actuar, de decidir, suspendida entre dos realidades, dos mundos, dos cielos. Su cuerpo sale volando por la ventana del parabrisas, cae, da varios botes, queda boca abajo y empieza a llover. No está muerta, ni siquiera está herida. Yorkie está a su lado, le extiende la mano para ayudarla a incorporarse, pero ya el reloj marca las doce de la medianoche.

ÚLTIMA SEMANA

Kelly está sentada en un balcón. Su mirada observa el horizonte, un cielo entre azul y gris. Supone que justo allá, donde la vista ya no alcanza a ver, se encuentran Richard y su hija. Si están bien, si la extrañan, si la esperan, ya no es lo importante. Por primera vez, Kelly se elige a sí misma. Lo ha considerado y está lista para todo lo demás. Tenía miedo antes, pero ya no. A pesar de no venir del mismo lugar y de no compartir una misma historia, Kelly sabe que es posible apostar por un “nosotras”, pues ambas tienen la certeza de haber perdido algo: Yorkie la vida, Kelly el deseo. Y en este mundo, en este San Junípero, están empezando a entender el milagro de la vida. Entonces, Kelly es conectada al tiempo que su cuerpo muere. Ahora toda ella es un pequeño dispositivo circular que es almacenado, por un brazo robótico, en esa central de información infinita. En San Junípero, Yorkie la aguarda pues la eternidad, como el amor, pueden ser virtualmente reales. ¿Sabes lo que vale eso? Y porque siempre es posible encontrar ese cielo en nuestra tierra, en nuestros caminos, en nuestros abismos, en nuestras profundas noches, y escribir desde allí nuestra historia, entonces siempre será posible habitar ese universo en donde sólo las amantes, y sólo ellas, serán inmortales.

*Sólo las amantes
serán inmortales*

Ensayos y escritos en estudios culturales y feminismo

se terminó de imprimir en octubre de 2017
en Editorial Fray Bartolome,

Corrección de estilo:


Roberto Rico Chong
y María Isabel Rodríguez Ramos

Diseño de portada:

María de Lourdes Morales Vargas

Formación:

Irma Cecilia Medina Villafuerte



Avanzando medio kilómetro a la vez, de tu mano, en este camino o en el abismo o en lo profundo de la noche, estamos creando nuestra historia mientras nos dirigimos hacia la nada, en ese universo donde sólo las amantes, y sólo ellas, serán inmortales.