

LA PROBLEMÁTICA DEL GÉNERO

DR^a SARA ROJO DE LA ROSA
Pesquisadora Associada CNPq. UFMG

Desde hace algunos años el término *género* viene apareciendo con relativa regularidad en artículos teóricos dedicados a la problemática de la mujer y, si bien es cierto, esto no siempre ha significado un cambio en el modo de estudiar la literatura, pareciera interesante observar algunas de sus implicancias. Partamos por la más evidente, la distinción que se establece entre género y sexo. Siendo el primero una construcción psicológica determinada por la adquisición cultural de una identidad sexual y el segundo una distinción biológica, podemos afirmar que cada sistema cultural crea sus propios padrones de conducta para cada género y, que por lo tanto, cabe el rebelarse, como lo ha hecho Kate Millet (*Sexual Politics*), contra las construcciones arquetípicas que afirman como naturales de la mujer determinadas características conductuales: pasividad, sometimiento, etc.

La implicancia actualmente más compleja del estudio de la identidad genérica, es la producida por el contrapunto entre los postulados de algunos teóricos(as) de la postmodernidad y los(as) de la teoría-crítica feminista. Lyotard, por ejemplo, sostiene la crisis de los conceptos de verdad y ciencia en un mundo donde lo

que prima es la información³³ y Fernando de Toro afirma la extinción del autor y, con él, de toda problemática identitaria³⁴. En cambio, tanto la teoría feminista anglosajona cuando realiza esfuerzos importantes por rehistorificar la trama social y literaria en función de la recuperación de la imagen de la mujer (Elaine Showalter), como la francesa al encaminarse dentro del psicoanálisis y la semiótica a observar las particularidades genéricas del lenguaje (Julia Kristeva), sostienen que es posible la reconstrucción de una *verdadera identidad femenina*. Por cierto, entendida desde un determinado referencial.

La pregunta obvia, frente a esta polaridad, es el porqué del contrapunto. La respuesta, no tan obvia, reside en la diferencia entre un discurso postmoderno carente de utopías, donde confluyen una multitud de signos en rotación y reciclaje, y un discurso de valorización de una imagen y una escritura hasta hoy siempre segregada por el discurso de poder. Sus caminos, si bien confluyen en la aceptación de la diferencia, se bifurcan en la valoración de esa misma diferencia.

Por otra parte, no podemos entender la postmodernidad como una sola conceptualización. Al contrario, la postmodernidad es la acumulación, la fragmentación, la significación plural, etc., y por ende, se expresa de modo diferente de acuerdo a los distintos contextos. Noel Diego plantea: “Geográficamente el postmodernismo afecta por igual a los países centrales y a los periféricos, sólo que será en los primeros dónde tendrá lugar inicialmente la reflexión teórica. Como contrapartida, los países periféricos, desde su modernidad no resuelta, estarán mejores capacitados para resolver sus formas estéticas.”³⁵ Esto nos permite hablar de una postmodernidad latinoamericana, que tiene sus propias características de acuerdo a nuestra realidad y que se relaciona de modo particular con el discurso feminista latinoamericano.

América Latina, que desde siempre estuvo preocupada por su identidad, presenta un discurso feminista donde la problemática identitaria y la reflexión sobre la verdad silenciada son ejes destructivos del discurso oficial: se habla profusamente de escritura de mujer y se establece la diferencia entre ésta y los textos meramente escritos por mujeres. En torno a ese cuestionamiento Luzilá

³³ En el siguiente libro se desarrollan ampliamente estos conceptos. Lyotard, Jean Francois. *O Pós-Moderno*. (Editora José Olympio: R.J., 1993).

³⁴ De Toro, Fernando. *La Segunda*. Stgo, 18 de agosto de 1994.

³⁵ Diago, Nel. *Crónica de una muerte anunciada de G. García Márquez/Salvador Tavora: ¿ejemplo de una postmodernidad? Del rito a la postmodernidad* (IITCTL: CHILE, 1994) p.43.

Gonçalves Ferreira nos plantea que: "Literatura feminina seria aquela em que uma mulher reivindica a condição de sujeito de sua fala, disseminada, através dos tempos."³⁶ Me parece clave enfatizar en los términos: **que sea sujeto de**, pues con ello se está estableciendo el lugar específico desde el cual se enuncia y la responsabilidad sobre dicho enunciado. Por otra parte, el que plantee la cuestión temporal tiene que ver con la importancia de los diferentes contextos. En síntesis, lo que Luzilá Gonçalves Ferreira nos está afirmando es la existencia histórica, aunque disgregada, de una voz femenina.

La mujer está (re)-escribiendo, desde otro referencial, su historia hasta hoy parcialmente contada. Necesita preguntarse qué pasó con las diosas de la fecundidad del neolítico, qué pasó con la palabra de Cristo que cobijó a la mujer³⁷ o qué pasó con las vanguardias socialistas que postergaron su lucha, a pesar de que Marx llegó a plantear: "A evolução de uma época histórica é determinada pela relação entre o progresso da mulher e da liberdade (...) o grau de emancipação feminina determina naturalmente a emancipação geral..."³⁸ Todo esto nos habla de utopía y pareciera, por ello, contradictorio con algunos postulados de la postmodernidad, pero confluyente con otros como el de la aceptación de la diversidad:

O reconhecimento da diversidade em questões e métodos permite que as mulheres lutem por mudanças dentro das estruturas existentes no sentido de transformá-las para melhor. Permite que desafiem e debatam as conexões existentes entre as diversas questões imediatas e a visão última da igualdade de Gênero de forma mais fecunda que através de afirmações dogmáticas sobre o "verdadeiro" significado do feminismo. Torna possível formar alianças com outras organizações, aferir a necessidade de autonomia ou trabalhar dentro das organizações existentes conforme necessário. Permite que as mulheres unam a luta contra a subordinação do gênero àquela contra a opressão nacional, racial e de classe..."³⁹

Esa palabra femenina que emergió a chispazos en la historia del mundo, se ha solidificado en voces que desde distintas perspectivas buscan reconocerse.

³⁶ Gonçalves Ferreira. *Cadernos Nº1*. (III Encontro Nacional Mulher e Literatura: Sta. Catarina, 1989) p.16.

³⁷ Hay un excelente estudio en esta línea. Eisleer, Riane. *The Chalice and the Blade*. Harper Collins: U.S.A., 1987.

³⁸ Marx, Engels e Lenin. *Sobre a Mulher*. (Editora Global: São Paulo, 1981) p.44.

³⁹ Grown, Sen. *Desenvolvimento, Crise e Visões Alternativas*. (Editora Espaço e Tempo: R.J., 1988) p.113.

Sabemos que no todas las mujeres están conscientes de la necesidad de un discurso propio, muchas de ellas todavía identifican su quehacer escritural con la imagen masculina: inclusive hay escritoras, como la dramaturga chilena Isidora Aguirre a la brasileña Hilda Hilst que reivindican esta posición.⁴⁰ Pareciera que para que la mujer logre asumir la problemática de género se hace necesario primero que concientice cuál es su situación de enunciación y a qué *horizontes de experiencias y expectativas* responde. Una vez obtenida esta primera dimensión le cabe preguntarse cuál es su *contexto*. Puesto que afirmar un esencialismo femenino difuminador de fronteras, que se nutre sólo de su oposición al otro, es caer nuevamente en las oposiciones binarias decimonónicas. Se trata más bien de entender lo que plantea Zuleika Alambert:

A consciência feminista é alcançada através de múltiplos e variados caminhos que passam necessariamente pela conscientização das condições materiais e espirituais em que vivem as mulheres, condições que são percebidas diferentemente segundo a vivência política e social de cada classe ou camada da sociedade.⁴¹

Rita Felski plantea exactamente lo mismo cuando nos previene contra entender la problemática identitaria como suficiente para una conciencia feminista. Dice que es necesario interrelacionarla con las condiciones socioeconómicas, ideológicas y culturales de cada proceso en particular. Por ello, plantea:

"Consequently, women are forced to confront the question of the relative value of one discursive strategy over another in a given context and cannot escape the constraints or symbolic meaning as such by taking refuge in a metaphysics of the feminine"⁴²

⁴⁰ Isidora Aguirre afirma en una entrevista personal para mi tesis doctoral *La mujer en el teatro chileno, desde el texto al público*. SUNY: N.Y., 1991 que "ser dramaturga es un duro oficio de hombre" e Hilda Hilst plantea en la revista *Nicolau* que "escrever é uma tarefa masculina porque exige, primeiro, uma distância muito grande das coisas agradáveis que você quer fazer na vida". *Nicolau*. Paraná, Ano VI, N°51.

⁴¹ Alambert, Zuleika. (*Feminismo. O ponto de vista Marxista*. Editora Nobel: Brasil, 1986)p.50.

⁴² Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Editora Harvard Universities Press: Cambridge, 1989) p.61.

Entendido de esta manera, el problema del género en la literatura es fundamental; pues nos permite la deconstrucción de categorías canónicas transmitidas a través de diversos lenguajes a lo largo de la historia. La filosofía, la pintura, la literatura, etc., que dominadas por el discurso masculino han reproducido, generalmente, una imagen distorsionada de la mujer. Es el momento, en realidad siempre lo fue, que partiendo de su diferencia genérica la mujer recree su propia imagen. Por cierto, esto de algún modo ya se está haciendo, inclusive por mujeres que niegan cualquier posibilidad de feminismo en sus obras. Elsa Cunha de Vincenzo nos muestra como dramaturgas brasileñas, que rechazan el calificativo de feministas,⁴³ enfrentan al espectador con el cuestionamiento del sometimiento histórico de la mujer y con la problemática de sus conflictos de identidad. Si bien, esta negación al feminismo es el reflejo del hecho de que muchas mujeres todavía temen asumir directamente la problemática del género o el calificativo de “feminista”, el que en la práctica se realice nos plantea también que lentamente esta situación está cambiando. Sor Juana Inés de la Cruz, la monja mexicana, nunca se declaró feminista; pero al escribir su *Respuesta a Sor Filotea* creó el primer documento en Latinoamérica que postula el derecho a la voz y al saber para la mujer. Todo esto, no significa que “no deba” existir una textualidad andrógena como la que invocaba Virginia Woolf. Afirmarlo sería plantear una verdad absoluta, negar la validez de la pluralidad de discursos y no romper con la relación de poder establecida entre el centro y los márgenes.

La necesidad de construir un discurso de y desde la mujer, parte de la premisa que su imagen fue creada y utilizada para la solidificación de un sistema patriarcal opresivo. La cultura en todas sus formas convirtió a la mujer en las imágenes femeninas que la sociedad requería en cada contexto. Así la madre santa, la loca, la ingenua, la arpía, la víctima y la bruja son sólo construcciones de un discurso arquetípico al que, lamentablemente, muchas mujeres trataron y tratan de corresponder. Esas imágenes forman parte de la estructura simbólica que presiona la praxis de cada mujer. De ahí la necesidad de un discurso nuevo y contextual, que refleje en una praxis diferente.

Ahora cabe preguntarnos ¿Cómo afecta todo esto a la crítica literaria? La respuesta, que ya hemos insinuado de alguna manera, dice relación con la transformación de la problemática del género en un parámetro para acercarse a determinadas producciones artísticas tanto a nivel sincrónico como diacrónico. Se trata de reflexionar sobre las imágenes y valores que proyecta cada obra como construcción

⁴³ Elsa Cunha de Vincenzo plantea que Consuelo de Castro dice “acho ‘o feminismo’ uma forma de alienação da mulher” y Maria Adelaide Amaral frente a su pieza *De braços abertos* no acepta la posibilidad de estar planteando una problemática feminista.

de un simbólico cultural-ideológico que va del creador al lector, pasando por el lenguaje. Según Kemy Oyarzún:

Leer las prácticas femeninas (literarias o no) más allá de lo sintomático es empezar a trabajar con la mujer como sujeto plural y autogestionador (mujer-persona). Ver solamente sus vacíos, interrupciones, ausencias y carencias es ver aún con los ojos de Edipo, para quien la mujer será siempre eco (reproductora de las voces de Narciso). Crear "cuartos" para la mujer es asumir la capacidad generadora y transformadora que como personas tenemos; sobre todo si por "cuartos" entendemos también signos, discursos, prácticas, instituciones. Frente a lo hegemónico, una actitud productiva: resemantizar los textos usurpados, reapropiarse de los espacios allanados. Sobre todo no internalizar la marginalización.⁴⁴

¿Cómo podemos acercarnos a través de la crítica literaria a una práctica semejante a la planteada por Kemy Oyarzún? Me parece que es ese nuestro desafío actual y que el único modo posible es a través de una praxis textual abierta al diálogo y a la reflexión conjunta. Coincidimos con Giulia Colaizzi cuando afirma, al analizar el libro de Nancy Armstrong, que:

Hablar de "género" no significa necesariamente tener que centrarse en lo particular (el estudio de tal libro o tal libro escrito por una mujer, más o menos reconocido o aceptado) sino enfrentarse a cuestiones más generales de interpretación e inscripción cultural y de práctica social y política. Hablar de "género", de lo "femenino" o del papel de las mujeres en la historia cultural es, en ese contexto, un "suplemento" en sentido derrideano, es decir, algo que no se añade simplemente al conjunto de saberes que poseemos sobre una época o una tradición cultural, sino que obliga a reestructurar y redefinir no sólo el conjunto en que se inserta sino el instrumental crítico con el que pretendemos analizarlo.⁴⁵

A modo de ejemplo tomaré tres discursos propiamente femeninos pertenecientes a modos de producción diferentes: uno al teatro, que como sabemos, está

⁴⁴ Oyarzún, Kemy. (*Edipo, autogestión y producción teatral* en Vidal, Hernán (ed) *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Institute for the Study of Ideologies and Literature: Minnesota, 1989) p.615

⁴⁵ Colaizzi, Giulia. *Género, discurso del poder historia literaria*. en Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica* (Oxford University: USA, 1987) p.8.

constituido por una multiplicidad de voces y lenguajes que convergen en la abertura comunitaria a un macrosigno; otro a la poesía que es en esencia una intimidad, que o niega la posibilidad corredor de voces, y un tercero, a la narrativa testimonial donde se establece un juego entre personaje, transcriptor, historia e imaginación ficcional.

La obra dramática es *...Y a otra cosa mariposa* (1981) de la dramaturga y directora argentina Susana Torres Molina. Según la exigencia textual, debe ser representada por cuatro actrices; ellas asumirán en penumbra los roles de cuatro argentinos, específicamente porteños, y el público no sabrá abiertamente de esta inversión hasta el fin de la pieza. Este défítico plástico nos posibilita observar como se establece la distinción entre lo genérico y lo sexual en la construcción formal del conflicto. La pieza, en su conjunto, usa los lenguajes y temáticas propiamente masculinos para la deconstrucción del arquetipo simbólico. Cada défítico acotará los lugares constituyentes, en cada edad, del macho de la clase media bonaerense: la observación de mujeres desnudas a los doce años, el grupo en la adolescencia, la despedida de soltero, la no aceptación de la homosexualidad, el departamento privado, la vejez. Lo interesante es la elaboración de esta imagen desde un lugar de enunciación femenino, explicitado gráficamente con el sexo de las actrices enfrentado a los parámetros y conductas que la sociedad le impone genéricamente al hombre. Esta pieza crea, según Nora Eidelberg y Marfa Mercedes Jaramillo, un “doble juego y trasgresión”⁴⁶. Acotamos, trasgresión a la síntesis ficticia que unifica rígidamente sexo y género. La obra termina con las actrices que, desvistándose frente a la platea, dicen lo que conformará la estructura pragmática del texto y su isotopía de descodificación:

EL INGLÉS

Pero estas minas ¿existen de verdad?

CERDÍN

Para mí que todo es camelo

PAJARITO

¿Mirá si te pasás la vida buscando una mina así y nunca la encontrás?

EL FLACO

Y de haber debe haber... ¿Pero dónde están?

CERDÍN

¿Y si no te dan bola?

PAJARITO

Y si nunca la encontrás ¿eh?

EL INGLÉS

¡Y si las minas están para eso!⁴⁷

⁴⁶ Eidelberg y Jaramillo. (*Voces en escena*, Ed. Universidad de Antioquía: Colombia, 1991) p.334.

⁴⁷ Torres Molina *...Y a otra cosa mariposa* en Eidelberg y Jaramillo, Op. Cit. PP.413-414.

La obra poética que elegí es *Género femenino* (1989)⁴⁸ de Teresa Calderón (chilena). Este libro se divide en secciones: en la primera observamos un “yo” mujer que se plantea tanto desde la conflictividad-identificación con su género (mira a mujeres célebres humanizándolas) como desde la opresión social que la hace asumir el género del “otro” (transvertirse) o diluirse en el vacío: “a fuerza de costalazos/ me hice hombre.”⁴⁹ “En esta fiesta me doy frente al espejo / disfrazada de nada”.⁵⁰ A su vez, en este texto podemos observar la dicotomía entre lo público y lo privado; ésta se establece entre los poemas determinados por tópicos íntimos donde siempre hay obstáculos para la felicidad y los abiertos al mundo donde se deconstruye el lenguaje y, con ello, se marca, se define y se crea esperanzas. En la segunda sección, “Álbum familiar” lo que se expone es una mirada desde la memoria a un conjunto de imágenes: madre silencio, madre posesión, madre tristeza. El objeto invocado se centra en el pasado. El presente, en cambio es el que se dice (tercera persona). La transposición cronológica contextualiza y permite visualizar simultáneamente los dos momentos temporales. En la tercera parte, “Con el amor a cuestras y a cuestras”, se deconstruye la semántica canónica del lenguaje. El juego de palabras genera un ritmo producto de las reiteraciones, el léxico de bolero y el uso hiperbolizado de pronombres. Inclusive los tiempos verbales están determinados por este tono: vemos como el modo indicativo se reserva a la nostalgia del pasado: “Nada faltó”⁵¹; el futuro en intertextualidad con Gustavo Adolfo Bécquer trae la esperanza: “Y volverán a amarillear las estaciones del otoño”⁵² y el imperativo expresa la ansiedad del presente: “Mírame.”⁵³ La cuarta parte se llama “Punto de vista”, y en ella, respondiendo al título, el emisor se sitúa en tercera persona respecto del objeto poetizado: se interroga el origen, reflexiona sobre la soledad, establece límites al mundo lógico. La secuencia culmina en una conjunción de la primera y tercera persona en un mismo texto.⁵⁴ La quinta y última, “Act est fábula”, está desde su título gobernada por la ironía.

Finalmente, observemos lo que sucede en el texto testimonial: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Esta obra, en primer lugar, pone en cuestión la problemática del dialogismo del lenguaje. Hay dos voces que se amalgaman en una sola narración: la de Elizabeth Burgos y la de Rigoberta Menchú. No se trata que la primera al reproducir el habla de la segunda la tergiverse, sino más bien que,

⁴⁸ Un estudio más profundo de esta poeta se encuentra en Rojo, Sara. *Revista Mapocho. B. Nacional: Stgo, 1995*

⁴⁹ Calderón, Teresa. (*Género femenino*. Ed Planeta: Chile, 1989) P.13.

⁵⁰ Op. cit. P. 14.

⁵¹ Op. cit. P. 49

⁵² Op. cit. P. 51

⁵³ Op. cit. P. 46

⁵⁴ Op. cit. P. 71

necesariamente, entre ambas se produce un diálogo. Elizabeth Burgos ejerce un cierto control sobre el enunciado en tanto tiene la opción de guiar o no el curso de la conversación (ella afirma haber intervenido lo mínimo); por su parte Rigoberta también posee algunos instrumentos para manejar el curso del discurso, pues está comunicando costumbres y hechos de una cultura desconocida para su interlocutora. El resultado es un texto donde se conjugan concepciones (ambas buscan transformar la sociedad) y relaciones de poder (Elizabeth Burgos puede corregir el español incipiente de Rigoberta, lleva sólo tres años hablándolo; pero no conoce el universo que está enunciando).

Tomando en cuenta los puntos desarrollados anteriormente, podemos observar la presencia de las dos culturas en la enunciación. Rigoberta expresó su experiencia de mujer quiché en español. Frente a este punto Elizabeth Burgos plantea:

Para ella, apoderarse del idioma español tiene el sentido de un acto, en la medida que este acto hace cambiar el curso de la historia, al ser fruto de una decisión: el español, la lengua que antaño le imponían a la fuerza, se ha convertido para ella en un instrumento de lucha.⁵⁵

Lo genérico aparece en esta obra por dos vertientes: Rigoberta narra su experiencia de indígena latinoamericana. Lo que implica la observación de su universo desde una determinada situación de enunciación. Por ejemplo, la admiración de la fuerza materna, la justificación de determinadas actitudes del padre o la valoración a la explicación de la naturaleza ofrecida por sus ancestros. Elizabeth Burgos descodifica desde su “yo” de mujer occidental la experiencia que le es narrada. Por último, cabe destacar que cada capítulo es enunciado tanto desde los textos indígenas del *Chilan Balam* como desde *Hombres de Malz* de Asturias. Esto produce una intertextualidad entre pasado y el presente que uniéndose a lo semántico y buscando el origen perfila una utopía: “Y yo sé y tengo confianza que el pueblo es el único capaz, las masas son las únicas capaces de transformar la sociedad. Y no es una teoría nada más.”⁵⁶

El estudio de estos tres textos nos permitió llegar analíticamente a lo enunciado anteriormente. Cada sistema cultural determina características particulares a la teorización abstracta, sea ésta la de la postmodernidad o la del género, lo interesante es ver qué defécticos aparecen en el texto y a partir de ahí establecer las isotopías. El texto se enuncia dentro de un sistema de relaciones entre un emisor que, según lo que hemos postulado aquí, tiene género y un receptor enmarcado en un contexto determinado.

⁵⁵ Burgos, Elizabeth. (*Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*. Ed. Siglo XXI: México, 1985) p.9.

⁵⁶ Op. cit. P. 270.