



Digital Commons@

Loyola Marymount University
LMU Loyola Law School

Con-spirando

Women's and Gender Studies

9-1997

Nº21: Desde la memoria sumergida: Artistas, místicas, viajeras...

Colectivo Con-spirando

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.lmu.edu/con-spirando>



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Religious Thought, Theology and Philosophy of Religion Commons](#)

Recommended Citation

Colectivo Con-spirando, "Nº21: Desde la memoria sumergida: Artistas, místicas, viajeras..." (1997). *Con-spirando*. 20.

<https://digitalcommons.lmu.edu/con-spirando/20>

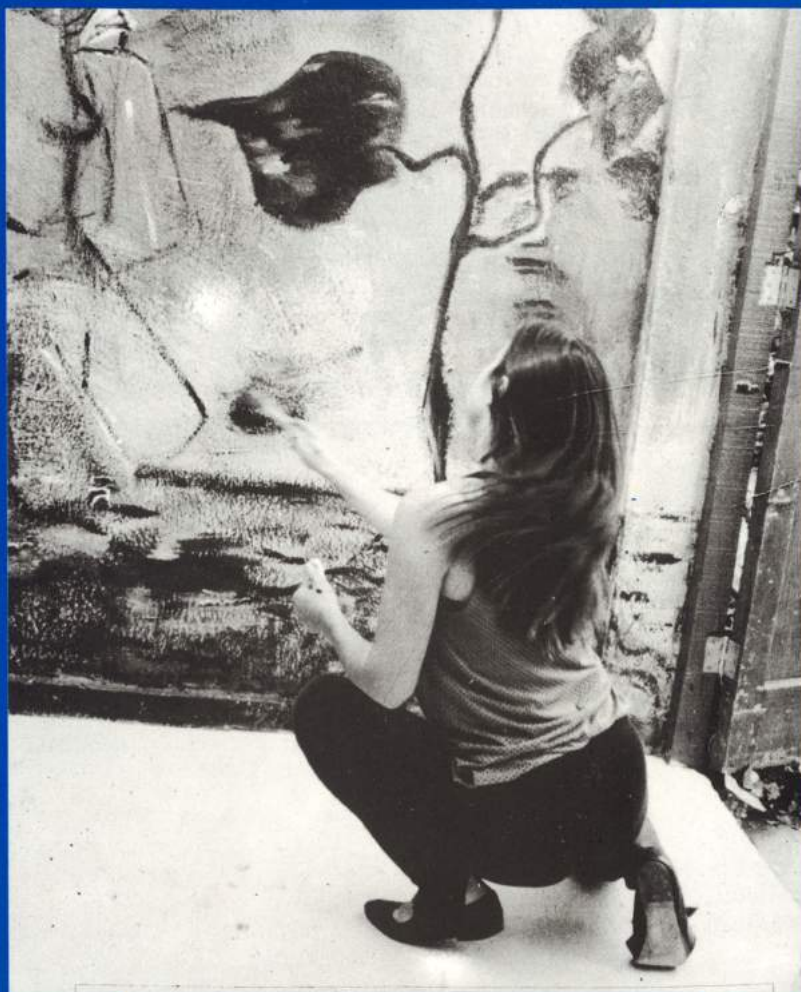
This Book is brought to you for free and open access by the Women's and Gender Studies at Digital Commons @ Loyola Marymount University and Loyola Law School. It has been accepted for inclusion in Con-spirando by an authorized administrator of Digital Commons@Loyola Marymount University and Loyola Law School. For more information, please contact digitalcommons@lmu.edu.

REVISTA LATINOAMERICANA DE ECOFEMINISMO, ESPIRITUALIDAD Y TEOLOGIA

CON-SPIRANDO



*desde la memoria sumergida:
artistas, místicas, viajeras...*



Colectivo Editorial

Elena Aguila
 Helen Carpenter
 Josefina Hurtado
 Mary Judith Ress
 Ute Seibert
 Luz María Villarroel

Gráfica y diagramación:

Luz María Villarroel Ch.

Edición de textos:

Elena Aguila Z.

Foto portada:

Ernestina Concha

Impreso en Chile por:

Mosquito Editores
 Miguel León Prado 182
 Fono-fax: (562) 5565508

Conspirando

Malaquías Concha 043
 Casilla 371-11
 Correo Ñuñoa
 Santiago, Chile
 Fono-fax: (562) 222 3001
 Conspira@mail.bellsouth.cl

Indice

Editorial	1
<i>Colectivo Editorial</i>	
Desde la memoria sumergida:	
artistas, místicas, viajeras	2
¿Historia de mujeres?	
¿Mujeres en la historia?	3
<i>Elena Aguila Z.</i>	
Hildegard de Bingen	7
<i>Mathew Fox</i>	
Escritura de mujeres	13
Escritoras latinoamericanas:	
historia de una herencia obstinada	14
<i>Eliana Ortega</i>	
Una habitación propia	17
<i>Virginia Woolf</i>	
Las músicas	21
Mujeres y autorretrato: las pintoras	28
<i>Mercedes Valdivieso</i>	
Calando caminos, pasando lugares	35
Retomando lo sagrado	
<i>Rito del kultrún</i>	44
Retomando la palabra	
<i>Historia</i>	46
Haciendo las conexiones	
Encuentros	48
Retrato	50
Recursos	51
Contactos	52



desde la memoria sumergida:
 artistas, místicas, viajeras...
 N° 21, septiembre de 1997

“Comprendimos por qué entre las feministas del mundo, ahora, se habla de “historia invisible”, de historia oculta, no escrita. De historia que necesitamos develar, contrainventar, decirla en palabras, en nuestras propias palabras y significados”.

Julietta Kirkwood

Cómo afecta nuestra manera de estar hoy día en el mundo, nos preguntamos, el hecho de no contar, o contar con muy pocas, referencias, imágenes, nombres de mujeres que hayan asumido roles protagónicos en la historia.

Las referencias que habitualmente tenemos del pasado están pobladas de hombres que han viajado, han creado obras de arte, teorías filosóficas, teologías, han realizado descubrimientos científicos, etc. Pensamos que esto podría estar afectando, de alguna manera, nuestra experiencia presente. Tal vez, las mujeres incursionáramos en más ámbitos de la sociedad y la cultura si tuviéramos una memoria habitada por mujeres que antes que nosotras ya lo hicieron. Quizás sería más fácil realizar estas incursiones si tuviéramos en nuestra memoria, antecedentes que nos señalaran que es lo más normal que una mujer haga teología, o sea artista, o recorra el mundo— por poner sólo algunos ejemplos. De alguna manera, pensamos, los sueños que podemos construir, las maneras en que imaginamos nuestras vidas, están limitados por esta falta de memoria.

Tenemos, además, una sospecha: no creemos que hayamos estado ausente de los diferentes ámbitos de la historia. Tal vez estuvimos de una manera distinta a aquélla que se consigna en los libros de historia, pensamos. Después de todo, la memoria/historia no es más que un orden que nos damos para poder contarnos el cuento de nuestro pasado. No debemos perder de vista que la historia (la memoria) es un cuento contado por alguien. Tal vez es sólo que nuestra historia no es visible para la mirada de quienes han contado los cuentos de la historia.

Si queremos saber de nuestras “antecesoras” tenemos, entonces, que explorar una “memoria sumergida”. Así imaginamos este número: un gesto (político/cultural) que busca traer a la memoria algunas referencias que están “sumergidas”, “invisibilizadas”. Nos hemos concentrado en las artistas, las místicas y las viajeras. Es una opción. Tiene sus razones. Una aura de transgresión (real o imaginaria) las rodea. Y eso nos atrae. Para ampliar nuestras posibilidades en el presente. Para re-imaginar nuestro futuro.

Colectivo editorial



Mujeres en Acción 2/93

“Los intentos por reconstruir la historia cultural de las mujeres ya no deberían contentarse simplemente con llenar los huecos que presenta el mapa (de la Historia) allí donde se había “olvidado” un nombre de mujer. No interesa construir un museo de mujeres de otros tiempos

que hacen de modelos y heroínas (o víctimas) con el fin de probar la falsedad de la supuesta falta de cultura y de historia de las mujeres, un museo en que todas las “hermanas del pasado” estén expuestas: las que— a pesar de lo que digan los hombres— sí lograron escribir, pensar, trabajar, celebrar o incluso participar en política.

Dado que la empobrecida tradición de la cultura de las mujeres no es sólo consecuencia de

DESDE LA MEMORIA SUMERGIDA: artistas, místicas, viajeras...

la magra producción cultural de éstas, sino también resultado de las normas y actitudes masculinas respecto a lo que constituye la tradición, cualquier consideración sobre la historia de las mujeres debe vincularse necesariamente a una crítica de la Historia existente. Debemos evitar separar la laboriosa búsqueda de las huellas y las fuentes de la formación de teorías y conceptos”.

Sigrid Weigel

¿HISTORIA DE MUJERES? ¿MUJERES EN LA HISTORIA?

“Como las mujeres no se plantean como sujeto, no han creado ningún mito en el cual se reflejen sus proyectos; carecen de religión o poesía que les pertenezca como cosa propia, y todavía sueñan a través de los sueños de los hombres.”

Simone de Beauvoir

Violencia doméstica cultural

Para que el mundo social sea un lugar donde se pueda estar “como en casa”, siendo una mujer, necesitamos el respaldo de una tradición, de una genealogía de mujeres. Los hombres aprenden desde pequeños que el mundo les pertenece; es la deducción más elemental que pueden hacer luego de ver, reiteradas al infinito y por todas partes, imágenes masculinas dominando en todos los campos de la vida social.

El hecho de no aparecer—las mujeres—en la historia del país, del continente, de la cultura que habitamos, como no sea bajo la forma de la excepción que confirma una regla de ausencia—o en roles siempre secundarios—constituye uno de los ejemplos más nítidos de un tipo particular de violencia que podemos denominar “violencia doméstica cultural”. Usamos esta expresión, dado que se trata de una violencia que acontece en el espacio de la casa—¿o no es acaso, la cultura, la “casa” en que habitan las humanas y los humanos?

Intentamos, así, “abrir” el campo de lo que se entiende por “violencia contra la mujer”. Quisiéramos llamar la atención sobre la violencia que resulta de la “miseria simbólica” de la mujer: *“La miseria simbólica es la más terrible de las miserias. Es el cuerpo el que la expresa, no tu casa, tus vestidos, ni el dinero que tienes en tu bolsillo. La miseria simbólica es la más radical. Se trata de una miseria que no se resuelve “queriendo más”. Se*

Elena Aguila Z. *

* Elena Aguila es una “mujer de letras”. Vive en Santiago de Chile.

necesita querer lo que no existe: un patrón de medida mujer para estar en el mundo. Y antes, ser capaz de imaginarlo. Y para ello, comprender los síntomas de su ausencia” (Bochetti, 221). Nuestra invisibilidad histórica se nos aparece, precisamente, como un síntoma de esta “miseria simbólica”.

La memoria histórica como referencia necesaria

Sucede, entonces, que los gestos y las acciones que en el presente realizamos en los espacios públicos, aparecen como gestos y acciones inéditas, sin antecedentes, sin una tradición en la cual estos gestos y acciones puedan inscribirse, ya sea por continuidad o ruptura. Siempre estamos empezando, con la consiguiente sensación de inseguridad que acompaña el hecho de incursionar en ámbitos hasta ahora no reconocidos como propios.

Ante esta situación, nos permitimos sospechar que no es que no hayamos participado en los acontecimientos históricos ni que hayamos estado totalmente ausentes de la creación cultural. Lo que pasa es que para dimensionar nuestra presencia en la historia humana hay que usar otros criterios, hay que activar otras miradas.

Y habrá que hacerlo porque pareciera ser que uno de los requisitos para que las mujeres podamos reconocernos en la



¿POR QUE LAS ARTISTAS, LAS MISTICAS Y LAS VIAJERAS?*

casa-cultura que habitamos, es la articulación de una memoria colectiva que nos señale los lugares en que hemos estado, las prácticas que nos han ocupado y las relaciones que hemos establecido. En definitiva, una memoria que nos sirva de *referencia* en el diseño de nuestras acciones en el presente y de nuestros sueños y expectativas de futuro:

“Referirse es ser reenviada a, es recurrir a, es apoyarse sobre. Es también definir su posición con relación a un sistema de ejes y de puntos. En realidad nuestra vida está hecha esencialmente de refe-



Josefina: Yo asocio a las artistas, las místicas y las viajeras con "captoras" de momentos únicos. Lo que hace la artista es captar situaciones, sentidos, contextos. Y veo muy ligado el ser artista con el ser mística. Veo el momento de expresión artística como un momento de contacto consigo misma, contacto con algo que podemos llamar espiritualidad. El viaje, a su vez, también significa poder captar momentos, situaciones, otras culturas, otras formas de ser y, para mí, eso tiene un sentido místico.

Ure: Me pregunto por qué, a la hora de explorar nuestra "memoria sumergida", pensamos en las artistas, las místicas y las viajeras. No pensamos en buscar mujeres políticas o científicas o dueñas de casa. No creo que esto sea algo casual.

Josefina: Yo creo que el foco es la transgresión.

Lene: A mí me gustaría formular una pregunta: ¿quiénes están transgrediendo las normas de quienes y por qué? ¿Quiénes ponen las normas? También me pregunto de dónde vienen estas proyecciones sobre la viajera como criatura feliz que está descubriendo nuevos continentes, etc. ¿Qué pasa con las molestias, las incomodidades, las dificultades para adaptarse a ambientes nuevos, etc.? ¿Y qué pasa cuando la artista ha perdido su

capacidad de "captar el momento"? ¿O la mística que ya no puede conectarse con su misticismo? ¿Qué pasa con la viajera que está muchos años fuera de su país y siente que le faltan sus referencias familiares?

Elena: Creo que hay una asociación, que puede ser algo fantástica, en términos de que estas mujeres traspasan límites culturales que definen lo que una mujer debe y no debe hacer. Yo creo que hay una cierta "romantización" de estas figuras. La política, la científica, la dueña de casa, no están tan "romantizadas" por nuestra propia cultura.

Lene: Yo creo que tiene que ver con lo que dijo Josefina: una de las proyecciones que tenemos respecto a las artistas, las místicas y las viajeras es que son capaces de captar el momento y, por lo tanto, ubicarse en una epistemología, distinta a la epistemología racional, más vinculada a la intuición y la espiritualidad.

*Extractado de una reunión del colectivo editorial.

rencias. La referencia es una información pero constituye sobre todo una forma de pensamiento asociativo. Me resulta interesante, por lo tanto, plantear la pregunta sobre si cambiando un referente masculino por un referente femenino (...), si cambiando un referente sexista por un referente feminista, podríamos alivianar la memoria de las mujeres. En otras palabras, ¿es posible transformar el desprecio de sí en satisfacción y respeto de sí, la vergüenza en placer, la culpabilidad en deseo si cambiamos de referente?" (Brossard, 8).

Articular una memoria colectiva tiene que ver, entonces, con provocar un "desplazamiento radical de nuestras fuentes referenciales" (ibid.). Esto significa poner en cuestión los modelos vigentes acerca de lo que tiene valor social. Poner en tela de juicio y dar la espalda a las voces autorizadas del poder (cuya representación simbólica es siempre masculina), que siempre están definiendo órdenes altamente jerarquizados. Significa, para las mujeres, otorgar reconocimiento al propio sexo. Nadar contra corriente y dar valor a la invisible historia cul-

tural de las mujeres.

Creemos que esto es una condición necesaria, si queremos estar a gusto en el mundo; dejar de ser "advenedizas", cuando no decididamente "inadecuadas": "Es sólo cuando podemos decir la leyenda de nuestras vidas que nos volvemos capaces de engendrar nuevas escenas, de inventar nuevos personajes, de producir nuevas réplicas, abriéndonos de esta manera un camino en el presente." (ibid, 7).

Articular una memoria/historia de mujeres tiene que ver, también, con la necesidad de romper el aislamiento, la sepa-

ración de una misma y de las otras mujeres, que la cultura en que vivimos produce: *"La compañía de mujeres, la presencia de mujeres constituye un espacio sonoro y semántico sin el cual no hay eco para lo que somos... Las voces de mujeres, la leyenda de sus voces, prolongan nuestra voz, amplifican el sonido de nuestra voz."* (ibid, 8). Tornar visible la invisibilizada historia de las mujeres es, entonces, un trabajo enraizado en el deseo, la necesidad, de referencias, de resonancias, de compañía de mujeres. Para estar en el mundo con un respaldo. Con la sensación de que el mundo también nos pertenece por derecho propio. Que va de suyo que estemos ahí. Porque otras estuvieron antes y con seguridad otras estarán después.

Una excursión por la memoria

"Si, me tienta mucho el llamar a la memoria (¿a la historia?), criatura, una criatura de vértigo múltiple y cambiante que interviene en nuestras vidas y de la que no llegamos a reconstituir la forma entera, de la que no podemos recortar la forma movediza... esta criatura que ora hipertrofia nuestras vidas ora las orienta y sólo adquiere sentido el día que nos damos a la narración, a esta narración delirante o reflexiva..." (Brossard, 7).

"Darse a la narración" ("delirante o reflexiva") de la historia, nos recuerda, que "historiar" es una actividad que nos pone en el ámbito del discurso y por esta vía -una vez más- en el ámbito del poder:

"...el poder... está allí, agazapado en todo discurso que se sostenga así fuere a partir de un lugar fuera del poder. (...) hemos visto así, como la mayor parte de las liberaciones postuladas, las de la sociedad, de la cultura, del arte, de la sexualidad, se enuncian a sí mismas por medio de una especie de discurso de poder: nos vanagloriábamos de hacer resurgir lo que había estado aplastado, sin ver que con esto aplastábamos algo en otra parte." (Barthes 115 y 139).

Y el discurso histórico que estamos tratando de reivindicar, entonces, que también se vanagloria de querer "hacer resurgir lo que había estado aplastado"—en este caso la historia de las mujeres—¿sería posible desarrollarlo sin "aplastar algo en otra parte"?

"... "sostener" un discurso sin imponerlo: esa será la postura metódica... Puesto que lo que puede resultar opresivo (en una historia), no es finalmente el saber o la cultura que vehiculiza, sino las formas discursivas a través de las que se la propone. Ya que (esta "historia") tiene por objeto —como he tratado de suge-

rirlo—al discurso tomado en la fatalidad de su poder, el método no puede realmente referirse más que a los medios apropiados para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar dicho poder. Y cada vez me convenzo más,... de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la disgresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la excursión." (ibid 146-7).

De eso se trata, entonces. Necesitamos una "excursión" (o muchas excursiones) por la memoria/historia sumergida de las mujeres. Sí, las mujeres podríamos estar más a gusto en el mundo, pensamos, si empezáramos a reconocer los signos, las referencias, las resonancias, de un saber sobre nuestra historia múltiple, diversa; a sostener un discurso histórico que consciente de "la fatalidad de su poder", busca formas de "aligerarse". ☉

Textos citados:

- Bocchetti, Alessandra. "Para sí/para mí". *Debate Feminista* 2 (1990): 221-5.
 Brossard, Nicole. "Memoria: holograma del deseo". *Feminaria* 3 (1989): 7-9
 Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de France*. México: Siglo XXI, 1989.
 Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres". *Estética feminista*. Gisela Ecker, ed.. Barcelona: Icaria, 1986. 69-98.

HILDEGARD DE BINGEN

(1098-1179)

Matthwe Fox*



En 1098, en Bickelheim, a la orilla izquierda del río Nahe que confluye con el Rhin en la ciudad de Bingen, nació Hildegard.

*Sumergidos en la memoria de la cultura, se encuentran sus mandalas, sus libros, sus estudios en diversos campos del conocimiento, sus visiones, sus comunidades de mujeres. Hoy, a 800 años de su nacimiento, distintas miradas se vuelven hacia su figura. Una de ellas proviene de la "teología de la creación". Es la que nos ofrece Matthew Fox, en **Illuminations of Hildegard of Bingen** (New México: Bear & Company, 1985).*

Resulta apropiado recordar a Hildegard con una imagería de luz porque es así como ella describe su despertar espiritual: "Cuando tenía cuarenta y dos años y siete meses, una luz encendida de una inmensa intensidad bajando del cielo entró en mi mente entera. Como una llama que no quema pero ilumina, encendió mi corazón y mi pecho por completo al igual que el sol que calienta a los objetos con sus rayos. De repente fui capaz de saborear el entendimiento de la narración de los libros. Vi claramente los Salmos, y los Evangelios y otros libros católicos del Antiguo y Nuevo Testamento". Hildegard fue sobrepasada por esta

* Matthew Fox es editor de la revista *Creation Spirituality* (Oakland, California). Traducción de los textos utilizados en este artículo: Ute Seibert.

experiencia de intuición, de hacer conexiones y de visión y cayó en cama, enferma. Fue sólo cuando “puse mi mano para escribir” que recibió nueva fuerza, salió de la cama y pasó los próximos diez años escribiendo su primer libro, llamado *Scivias*.

Hildegard se llama a sí misma una profeta, tal como lo hicieron sus contemporáneos/as. Las enseñanzas de Hildegard obligaban a la gente “a despertar”, a tomar responsabilidad, a escoger. Los/as profetas

“iluminan la oscuridad”, nos cuenta ella. “A través de ellos/as puedo escoger el camino por dónde debo viajar, si quiero ver o estar ciega al reconocer qué guía llamar en el día o en la noche”.

En nuestro tiempo, la mayor ayuda para entender a Hildegard de Bingen es el redescubrimiento de una tradición espiritual centrada en la creación. Ella, siendo una benedictina y mujer fiel a su experiencia, es una rica interlocutora de esta tradición. Aunque haya vivido en una época en que Agustín

dominó la teología, Hildegard desenfatizó la religión de la caída/redención, en favor de una teología centrada en la creación.

Esencialmente, lo que Hil-

degard hace es llenar la mayoría de los vacíos de la religión occidental. Vacíos que han dejado al cosmos y al Cristo cósmico fuera de la teología; vacíos que han reprimido la relación de la humanidad con toda la creación; vacíos que divorcian la salvación de una sanación activa, útil y efectiva de personas y sociedades; vacíos que ignoran las experiencias, imágenes y caminos del teologizar de las mujeres; vacíos que han borrado la tradición espiritual centrada en la creación.

Tal vez lo más excitante en este redescubrimiento de Hildegard es cuán sorprendentemente intactos están sus trabajos hoy día. Tenemos muchas cartas y libros, su música y sus imágenes para contemplarlos. Este hecho nos mueve a meditar sobre toda la experiencia de sabiduría de mujeres que pasó por los siglos sin ser registrada o escuchada.

Los ocho “regalos” de Hildegard

1. Ella es una mujer dentro de una cultura patriarcal y una iglesia manejadas por varones que se esforzó para ser escuchada, que luchó para poder ofrecer su propia sabiduría y dones nacidos de la experiencia y del sufrimiento de las mujeres del pasado.

En una carta a San Bernardo de Clairvaux ella alude a la carga que lleva como mujer en una cultura patriarcal: “Soy



Illuminations of Hildegard of Bingen

desdichada y más que desdichada en mi existencia de mujer”, se lamenta. Como cada miembro de los *anawim* o gente oprimida en cualquier lugar, ella luchó durante años con los sentimientos del “yo no puedo” o “yo no debería” o “quién soy yo para...” que le habían enseñado. La lucha psico-física de Hildegard es arquetípica y conlleva implicaciones profundas para la psicología y la liberación de los oprimidos.

Los regalos de Hildegard en la música y la imaginaria cósmica deben tomarse como algo maravilloso, precisamente porque la contribución de las mujeres en las artes y la religión ha sido tan convenientemente olvidada, reprimida o ridiculizada durante los siglos transcurridos desde su tiempo. Ella desafía a las mujeres a ser plenamente ellas mismas, a influir en la cultura como también en la vida del hogar, a expresar sus experiencias y a no mantenerse atrás. De esta manera, ella es la defensora de una cultura holística donde mujeres y varones comparten su sabiduría en mutualidad.

Hildegard fue llamada “la primera mujer medieval que reflexionó y escribió largamente sobre las mujeres” y su correspondencia revela un estilo de vida de activismo social y político que “no se había escuchado de una mujer en su tiempo”. Hildegard enseña que varón y mujer son diferentes biológicamente pero iguales como compañeros en el trabajo creativo de Dios. Ella enseñaba

que ahora una mujer iba a profetizar a causa de los escándalos de los varones, y en sus dos imágenes más severas del demonio, el patriarcado mismo es dibujado en alianza con el diablo.

2. Hildegard reúne la santa trinidad de arte, ciencia y religión.

Ella amaba tanto la naturaleza, estuvo tan tomada por la revelación de lo divino en la creación que buscó las mejores mentes científicas de su tiempo, hizo enciclopedias de su conocimiento (antes de que hubieran enciclopedias), siguió las especulaciones científicas sobre las formas y elementos del universo y unió eso a su propia oración, su propio imaginario, su propia espiritualidad y arte.

Hildegard nos enseña que es el arte, la música, por ejemplo, lo que “nos despierta de nuestra pasividad”; ella ha mostrado que el arte es el eslabón que falta entre la ciencia y la religión. Que la única manera de expresar una experiencia cósmica es a través del arte y de la creatividad. Solamente la confianza en nuestra creatividad e imaginación, expresadas en las múltiples formas de un espíritu humano creativo pueden hacer vivir los modelos o paradigmas de la ciencia en las almas de las personas.

3. Hildegard amplía y profundiza nuestra comprensión de la psicología.

Para ella, la psicología no es simplemente hacer frente a los problemas del ego, sino hacer la relación entre el microcosmos y el macrocosmos. Ella ve el cuerpo y la psiquis humanos como una creación-en-miniatura. Nosotros/as estamos en el cosmos y el cosmos está en nosotros: “Ahora Dios ha construido la forma humana dentro de la estructura del mundo, realmente incluso dentro del cosmos”, declara, “tal como una artista usaría un patrón particular en su obra”.

Hildegard nos da no solamente conceptos, sino caminos para sanar la psiquis y el cosmos. El arte es el camino; sus mandalas son caminos; su drama, su música, y su poesía y su invitación implícita a convertir en arte nuestra forma de pasar a una visión cósmica, todos esos son caminos.

4. Hildegard abre una oportunidad radical para un ecumenismo religioso global porque ella es muy fiel a sus raíces místicas y a su propio proceso creativo.

Hoy es de una tremenda importancia el redescubrir la sabiduría de una figura tan ecuménica como ella. ¿Por qué? Porque no pueden haber paz y justicia globales sin una espiritualidad global. Y no habrá espiritualidad global sin un nivel nuevo y más profundo de ecumenismo, situado a nivel del misticismo. Lamentablemente, este ingrediente clave, el misticismo, ha faltado hasta

ahora en el ecumenismo porque Occidente está sin conexión con sus propios/as místicos/as más profundos/as y holísticos/as. Ha olvidado y dejado de lado completamente su tradición holística y feminista—esta tradición que Hildegard resume y personifica en su persona y obra. El ecumenismo no significa tener que lanzarse hacia otras tierras para encontrar alimento espiritual—por lo menos no necesita significar eso. Hildegard desafía a los occidentales a tener una mirada diferente y más profunda sobre sus propias raíces espirituales, especialmente a aquellas casi olvidadas de la tradición espiritual centrada en la creación. Hildegard, tan universal como es, está también completamente enraizada en la tradición espiritual de Occidente.

5. Hildegard no es solamente una mística; es también una profeta y ve su trabajo consciente y deliberadamente como profético.

Ella molesta a los complacientes, desafiando deliberadamente a los privilegiados, sean estos emperadores o papas, superiores o arzobispos, monjes o príncipes, a buscar una mayor justicia y a desarrollar una sensibilidad más profunda con los oprimidos. Hildegard no fue una profeta solitaria. Inspiraba a docenas de hermanas benedictinas, monjes, laicas y laicos a su alrededor, a dar un salto y

LA VIDA DE HILDEGARD



Hildegard de Bingen fue la menor de diez hijos y admite haber tenido experiencias visionarias ya desde niña. Fue educada bajo una tutora de nombre Jutta, una santa ermitaña que vivía en una celda de varias piezas, adjuntas al monasterio benedictino del monte St. Disibode. La conexión celta es fuerte en Hildegard y las siguientes místicas de la región del Rin. A la edad de ocho años, Hildegard se unió a Jutta y otra mujer, en sus cuartos en el monasterio y ahí fue educada en las tradiciones benedictinas de la música, el hilado, la historia bíblica, la oración y el trabajo. A los dieciocho años tomó los hábitos benedictinos.

Posteriormente, Hildegard se convirtió en una líder de la comunidad de mujeres y a los 52 años se trasladó con unas veinte monjas para establecer su propio monasterio en Rupertsberg. Quince años después fundó una segunda comunidad en Bingen. Desde los 40 años hasta el final de su vida, Hildegard estudió, habló en público y escribió sobre una amplia

a renovar el cristianismo. Además, ella inauguró un movimiento político-místico en la región del Rin que de ninguna manera fue silenciado después de su muerte.

Celebrar a Hildegard como profeta no significa decir que ella haya sido profética todo el tiempo o correcta todo el tiempo. Ningún ser humano reclama tal honor. Sin embargo, durante su vida Hildegard se mantuvo fiel a su vocación profética. Nunca abandonó a

sus hermanas en su constante lucha por la sobrevivencia psíquica, política y espiritual en una iglesia y sociedad dominadas por varones. Ella misma describió qué era un profeta, y de esta manera describió su propia vida: “¿Quiénes son los profetas? Son personas reales que penetran el misterio y miran con los ojos del espíritu. Se pronuncian iluminando la oscuridad”. Hildegard se pronunció. Desde la oscuridad y el

variedad de temas, incluyendo las ciencias naturales, espiritualidad, Escritura, mística, ética y derecho. Tenía experiencia en el uso de plantas y cristales para la sanación.

Hildegard se enseñó ella misma a leer y escribir, tanto la palabra escrita como la música. Es autora de los siguientes volúmenes visionarios (para su tiempo e incluso para hoy): *Scivias* ("Conozca los caminos del Señor"); *Liber vitae meritorum* (1150-63) (Libro de los méritos de la vida); *Liber divinorum operum* (1163) (Libro de las obras divinas); *Physica et causae et curae* (1150) (Sobre remedios herbales). Hildegard tenía también voluminosos diarios y escribió muchas cartas, dejando un rico cuerpo de trabajo de donde se puede reconstruir su vida y su tiempo.

Los escritos de Hildegard fueron únicos también por su visión positiva de la sexualidad y su descripción del placer desde la perspectiva de la mujer. Tal

vez contengan la primera descripción del orgasmo femenino: *"Cuando una mujer hace el amor con un varón, una sensación de calor en su cerebro que lleva consigo un disfrute sensual, comunica el sabor de este disfrute durante el acto y llama adelante la emisión del semen del varón. Y cuando el semen ha caído en su lugar el tremendo calor descendiendo del cerebro trae el semen hacia sí mismo y lo tiene, los órganos sexuales de la mujer se contraen, y todas las partes que durante la menstruación están listas para abrirse se cierran ahora de la misma manera que un varón fuerte puede mantener algo encerrado en su puño"*.

La música fue extremadamente importante para Hildegard, quien la describe como el medio de recapturar la alegría y la belleza originales del paraíso. Ella escribió himnos en honor a los santos, las vírgenes y a María. Escribió en la tradición del canto llano, de una sola línea melódica vocal, una tradición común en el

canto litúrgico de su tiempo. Escribió sus cantos como oraciones para ser cantadas en los servicios litúrgicos a los cuales se dedicaba su comunidad. La oración cantada en su convento debe haber combinado sus propias composiciones con piezas del tradicional repertorio del canto gregoriano. En ambos, texto y melodía, ella extiende las fronteras del estilo y de la forma clásicas, expresando su visión de la "luz viviente" con una intensidad nueva y una asombrosa complejidad. Hildegard compuso también un drama sobre las luchas del alma. Fue reverenciada por sus contemporáneos como una profeta, jueza, sanadora y consejera; mantuvo una extensa correspondencia con aquéllos que buscaron en ella claridad y apoyo.

Hildegard murió el 17 de septiembre de 1179.

dolor de su propio viaje, ella se pronunció. Y cantó, y escribió. Y viajó. Y predicó. Y resistió hasta el final. Nos desafía a ser profetas a nuestra manera para nuestra cultura y nuestras religiones.

6. En su espiritualidad, Hildegard es profundamente ecológica.

El desplazamiento básico de nuestro tiempo es el movimiento de una conciencia

ego-lógica a una conciencia eco-lógica. Hildegard tiene un profundo sentido histórico e insiste en dejar clara la responsabilidad moral de la raza humana. Ella grita "¡la tierra no debe ser herida, la tierra no debe ser destruida!". Ella advierte a la humanidad que sus pecados de indiferencia e injusticia con la naturaleza causarán privaciones para la humanidad misma porque la creación demanda justicia. Ningún período en la historia



humana en Occidente estaba más consciente de lo divino dentro de la naturaleza que el siglo de Hildegard.

Hildegard celebra la divinidad y la belleza inherentes de toda creación y lo hace dentro del contexto de una filosofía erótica. Porque dice que Dios y la creación se relacionan como amantes.

7. Hildegard desafía nuestra metodología teológica en particular y nuestra metodología educativa en general.

Ella encuentra imposible teologizar solamente con el intelecto o, se podría decir, solamente con el hemisferio izquierdo. Desde sus primeros trabajos teológicos entra en la imaginación, el dibujo de mandalas, la poesía, la música y el drama, y nunca más durante el resto de su ocupada



Mujeres en Acción 3/93

vida abandonará esta forma de aprender y enseñar. Al desarrollar la educación de esta manera, a través de dibujos y poesía, y también del análisis, Hildegard es fiel a su conexión con los *anawim*. El arte como meditación es un asunto político. Hildegard está hablando a las personas comunes, muchas veces no educadas, a través de estos medios que escoge para enseñar. La iconografía fue un arte popular en el inicio del cristianismo, antes de que el cristianismo y el imperio estuviesen tan convenientemente casados. Hildegard vuelve a esta tradición. Los dibujos y las historias preceden a las palabras como la manera en que los individuos aprenden. “La humanidad hizo dibujos mucho antes de escribir libros o de grabar inscripciones”.

Hildegard nos muestra cómo hacer acontecer ecumenismo—debemos romper con nuestras teologías y modos de educación exclusivamente del hemisferio izquierdo para hacer bailar los corazones e imaginaciones y cabezas con visiones e iluminaciones compartidas. Esas son las formas como los niños y las niñas aprenden primero. Uno podría llamar a su metodología “educación popular”—no excluye a nadie, ni al anciano, ni al joven, al no educado, al campesino, ni siquiera al educado, aunque este último “se ha secado” después de demasiado años de una educación unilateral.

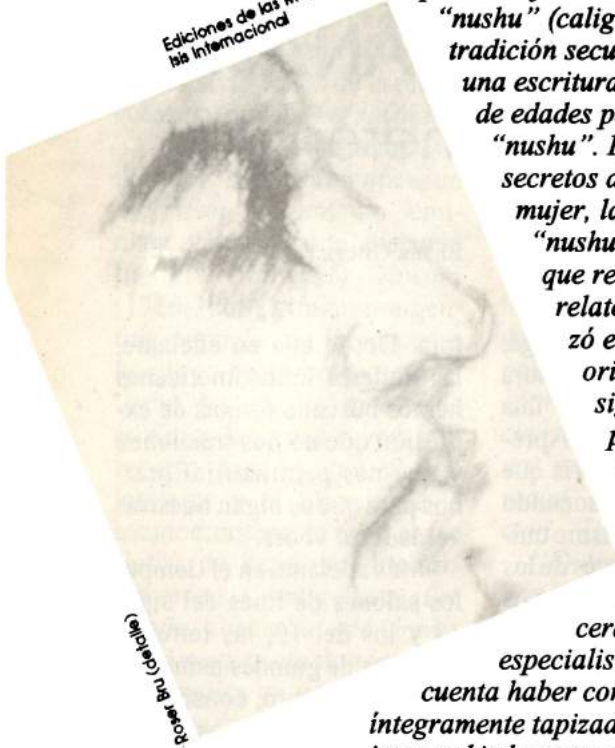
Siendo fiel al arte como medio de educación, Hildegard nos está contando algo sobre la sabiduría de las mujeres. La educación debe incluir tanto el proceso como el concepto. Poner los dos juntos, es lo que mueve a las personas, educa a partir de ellas (el verdadero significado de la palabra “educación”). Una educación de este tipo personaliza y hace erótico el aprendizaje que emprendemos.

8. Hildegard nos despierta a una conciencia simbólica.

Un despertar al simbolismo es un despertar a una manera más profunda de hacer las conexiones, a un ecumenismo más profundo, a una sanación más profunda, a un arte más profundo, a un misticismo más profundo, a una justicia social más profunda. ¿Qué gana el lector o la lectora que permite dejarse guiar en el mundo rico del simbolismo de Hildegard? Eliade cree que la persona “que comprende un símbolo no solamente se abre a sí misma al mundo objetivo, sino al mismo tiempo sigue emergiendo de su situación personal y alcanza una comprensión de lo universal”. Experiencia paradójica y personal, imaginación sistemática y diferentes niveles de significado, patrones de cosmos y mundo, son expresados por el símbolo. Entrar en el simbolismo de Hildegard despierta un rico tesoro simbólico de la historia cristiana. ☸

ESCRITURA DE MUJERES

Ediciones de las Mujeres 12
Isis Internacional



(c) Isis Internacional

Yang Huany tiene 85 años y vive en China. Yang es una de las pocas mujeres en todo ese inmenso país capaz de escribir en “nushu” (caligrafía de mujeres). Ella ha continuado con la tradición secular de comunicarse con otras mujeres utilizando una escritura secreta. Además de Yang, hay otras diez mujeres de edades parecidas a la de esta anciana que conocen el “nushu”. En la actualidad, Yang se empeña en enseñar los secretos de esta caligrafía a una amiga de setenta años. Otra mujer, la profesora Zhao Liming, ha rescatado del olvido el “nushu” publicando una antología de novecientas páginas que reúne una selección de poemas, cartas, biografías y relatos de ficción. En septiembre de 1991, Zhao organizó en el cantón de Shangjiangxu, lugar donde se originó esta escritura, un seminario sobre el significado cultural e ideológico de la escritura que en prosa o en verso tiene un alfabeto basado en 800 caracteres, la mayoría dibujados en telas bordadas, abanicos, lienzos. Sobre su origen, se cree que tiene una antigüedad de tres mil años.

Algunas hipótesis asocian al “nushu” con los primeros caracteres chinos impresos en la cerámica. Ilaria María Sala, la única occidental especialista en culturas orientales que asistió al Seminario, cuenta haber conocido la habitación de una abuela que estaba íntegramente tapizada de hermosos lienzos bordados. Eran cartas intercambiadas entre esta anciana y sus amigas a lo largo de sus vidas.

El “nushu” permitió que las mujeres chinas durante siglos se construyeran un mundo paralelo basado en la complicidad y la hermandad. En un abanico se lee este mensaje: “Debemos establecer relaciones de hermanas desde la juventud y comunicarnos a través de la escritura secreta”.

Ser mujer y comunicarse en “nushu” significaba formar parte de una especie de sociedad secreta donde era indispensable ser elegida como amiga y a su vez elegir. Las amigas intercambiaban poemas y cartas, contándose sus alegrías y sinsabores: preocupación frente a la soltería, la incertidumbres de quienes quedaron viudas, el miedo a ser repudiadas por los maridos al no poder darles un hijo varón. Una constante en las cartas era el tema de las relaciones con la suegra, cuestión difícil sobre todo para recién casadas. A menudo incluían biografías y relatos donde las heroínas eran mujeres. Las amigas se juraban amistad eterna, así a través del “nushu” quedaban unidas para siempre. La constitución de una cadena de amigas (de 4 a 8 mujeres) era motivo de celebración. Cuando morían pedían expresamente ser sepultados con su correspondencia. Tenían la creencia que en la otra vida podrían seguir leyéndola.

Fuente: *Mujeres en acción* 2. Isis Internacional (1992): 43-5

ESCRITORAS LATINOAMERICANAS:

historia de una herencia obstinada

Eliana Ortega*

“No es una historia larga, la historia de la literatura femenina. Pero es una historia espesa. Apre-tada. Una historia que ha venido resonando casi a un mismo uní-sono a través de los tiempos, con ecos sordos y profun-dos” nos dice Alba Lucía Angel¹ en su intento por recontar-nos la historia literaria de las mujeres en América Latina. Todo recorrido de esta historia, ni tan corta, resulta en un andar a saltos y tomar a trechos, porque nuestra historia la conocemos así: de trecho en trecho y hay muchos baches aún por rellenar. “Camino a través de los fragmentos”.²

Desde la colonia (siglo 17), Sor Juana Inés de la Cruz nos muestra el camino de la rup-

tura. Desde ella en adelante, las mujeres latinoamericanas hemos buscado formas de expresión que no nos traicionen y que nos permitan infiltrar-nos para que se oigan nuestras verdaderas voces.

Más adelante en el tiempo, los salones de fines del siglo 18 y los del 19, las tertulias literarias de grandes damas de nuestra literatura, constituyeron espacios desde los cuales las mujeres hacían sus prácticas de traslado y transformación. Invirtieron el sentido de dicho espacio: el salón pasa de acontecimiento social a ser un lugar político-cultural; ellas, de su función de anfitriona-dama se transforman en mujeres intelectuales y militantes. Las veladas literarias más celebra-das en Lima, por ejemplo, fueron las de Juana Manuela Gorriti, escritora argentina radicada en el Perú. En la reunión del día 28 de febrero de 1877, en su salón, fue “co-ronada” Clorinda Matto de Turner, reconociendo a una de las figuras literarias más des-tacadas del siglo 19. Dos son las causas que defiende C. Matto en su obra: la creación

* Eliana Ortega es crítica literaria femi-nista. Vive en Santiago de Chile. La versión completa del presente artículo se encuentra publicada en *Nuestra me-moria, nuestro futuro. Mujeres e historia. América Latina y El Caribe. Ediciones de la Mujer 10*. Isis Interna-cional; y en su libro *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Sigo.: Cuarto Propio, 1996.

de una literatura anclada en su identidad peruana y con ella la defensa del pueblo indígena; su otra preocupación, la defensa de los derechos de la mujer (véase su novela *Ave sin nido*).

Dentro de los salones "señoriales" se nutría entonces un incipiente movimiento feminista y un nutrido discurso literario. *Mariquita Sánchez* (1786-1868), otra dama argentina, vinculada a importantes hombres en la política y las letras, desde su salón y desde su *Epistolario* nos revela otro recurso para romper el aislamiento y el silencio de la mujer escritora: la carta como forma de expresión literaria femenina. *Camila Henríquez Ureña*, hija de *Salomé Ureña*, la primera poeta dominicana, nos explica en su trabajo *Feminismo* de 1939, el significado del género epistolar: "Una carta es un monólogo que aspira a ser diálogo... Antes de nuestro siglo, en épocas en las cuales se consideraba indecoroso para una mujer dedicarse al cultivo del arte, la carta disimulaba bajo la apariencia de simple comunicación interpersonal la producción literaria... Intimidad, secreto, subjetividad, soledad, apartamiento, son factores que han inducido a la mujer a expresarse en forma epistolar".

Los rasgos preponderantes y constantes en el discurso de las escritoras a partir del siglo veinte, serán la resistencia y la transgresión. Partamos por el Sur: *Victoria Ocampo*. Su fortuna personal hizo posible *Sur*

(1931), revista que dirige y con la cual culmina una serie de rupturas personales y profesionales. "Su *Autobiografía* podría leerse en paralelo con lo que sabemos de *Norah Lange* y de *Alfonsina Storni*", señala B. Sarlo; son tres historias de autodefinición y de un instalarse en el panorama literario.³

Son años de acercamientos, de reconocimientos, de necesidad de explicar/nos, como latinoamericanas ante el mundo que se nos abre un poco. Será *Gabriela Mistral* quien afirme nuestra identidad, tanto de mestizas como de mujer, con más convicción y con total conciencia histórica: "*Una vez más yo cargo aquí, a sabiendas, con las taras del mestizaje verbal...; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial*" ("Colofón con cara de excusa", en *Desolación - Ternura - Tala - Lagar*, p. 108).

¿Quién conoce sus "Locas mujeres" de *Lagar*? Son mujeres mistralianas en decidida oposición a la madre-maestra institucionalizada. Son "Las que caminan" ataviadas con su propia palabra:

*Igual palabra, igual, es la que dice
y es todo lo que tuvo y lo que lleva
y por su sola sílaba de fuego
ella puede vivir hasta que quiera.
Otras palabras aprender no quiso
y la que lleva es su propio sustento
a más sola que va más la repite,
pero no se la entienden sus caminos.*

Tampoco entendieron, los que vieron caminar a *Julia de Burgos* (1917-1953) poeta puertorriqueña que con "la tea en la mano" se sentía portadora mesiánica de un pueblo rebelde:

*que todo me lo juego a ser lo que soy yo,
... yo soy la vida, la fuerza, la mujer.
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos,
en mi limpio sentir y en mi pensar me doy.
a mí me riza el viento; a mí me pinta el sol.
... que en mí manda mi solo corazón,
mi solo pensamiento; quien manda en mí soy yo'*

Por el camino de la prosa, y en total consonancia con lo anotado respecto a las poetisas, nos encontramos con dos grandes innovadoras del narrar: *Clarice Lispector* y *María Luisa Bombal*. Más adelante, las escritoras, a partir de la década del cincuenta, persisten

en la búsqueda. Sin embargo, si nos guiamos por las antologías mayores, por las reseñas y las revistas hegemónicas, parece que entráramos en un páramo en este recorrido del paisaje de la escritura de mujer. El "boom de la novela latinoamericana" de los 60-70 no parece ser otra cosa que la afirmación al mundo que en América Latina hay escritores hombres que salen de sus "cien años de soledad" a recorrer el mundo. Las escritoras quedan fuera de ese "desorden" patriarcal y tendrán que esperar hasta la década de los ochenta para ser reconocidas.

La transgresión debe
continuar.

Hoy en día tanto las creadoras como las críticas escribimos de mujer a mujer: cruzando barreras, rompiendo fronteras, entrando en *Los laberintos insolados* (1967) de Marta Traba, definiendo el lugar del diálogo en el limitado pero riquísimo espacio de la escritura. Entramos también al espacio del laberinto de mujer que *Julieta Campos* nos construyó en su novela, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974). Y en este ir y venir del existir común, echamos de menos a Marta Traba que nos dejó su denuncia, su bella *Conversación al Sur* (1981). La conversación delinea una sola determinación: la lucha; desemboca en un solo dolor: la muerte, el terror, el silencio de los desaparecidos, la impotencia. Pero también, la conversación hilvanada entre las dos, nos deja el testimonio de la mujer latinoamericana agente de la liberación de su pueblo y de la suya. *La Conversación* es en sí una crónica en nuestra mejor tradición de contar nuestra historia desde nuestra verdad. También lo es la "cronovela" de *María Luisa Mendoza*, *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971) que lleva un epígrafe de la tradición popular, "La crónica que ma al santo: la novela no lo alumbraba". Pero el santo de Atocha, sí alumbraba

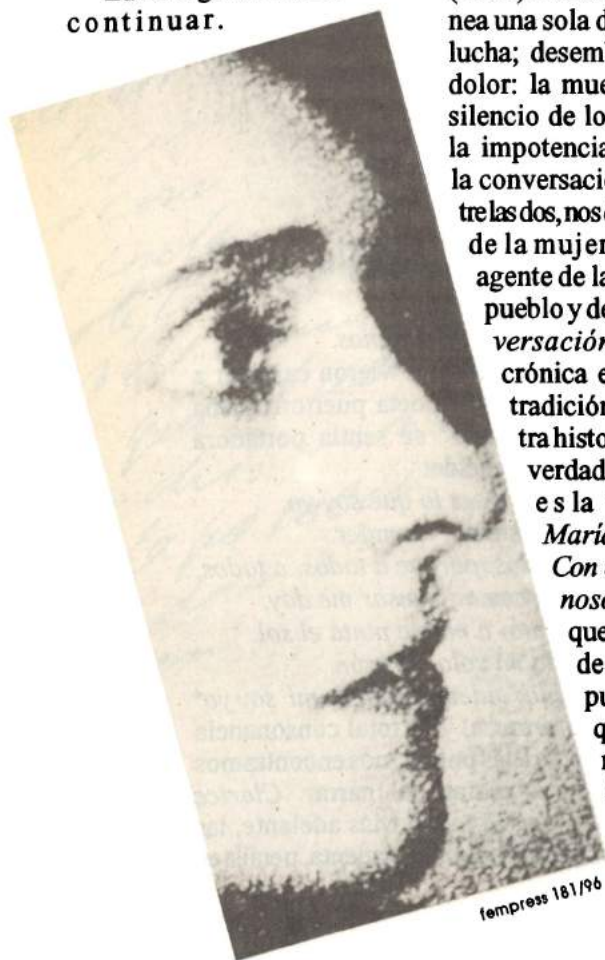
la portada de otra crónica más, *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, vida de Jesusa Palancares, crónica testimonial de una mujer trabajadora, soldadera en la Revolución Mexicana. Y no falta la crónica de afirmación americana, como lo es la novela *Los Pañamanes* (1979) de Fanny Buitrago.

Vamos aproximándonos al presente más inmediato. Podemos afirmar que: "Hay una hazaña que no puedes ni podrás con nada desmentir / Hay una épica / Surgida del destello y del linchaco" como nos reitera *Diamela Eltit* en su novela *Por la Patria* (1986).

Al cierre, volvemos a Alba Lucía Angel, con quien abrimos este recuento de nuestra "herencia obstinada": "La mujer de América Latina que anda en la aventura de la palabra escribe sin prisa pero sin tregua. Y escribe con garra, con lucidez, con el eterno acento del poeta y la verdad en ristre. Su verdad es de aceros y vacíos. De sangre y de placenta. De oscuridad y de luz. De ser mujer".

Notas:

1. Alba Lucía Angel, "Notas sobre un libro hablado por escritoras de América Latina", en *Discurso literario: revista de temas hispánicos*. Vol. 4 N° 2 (Primavera 1987), p. 583.
2. Diana Bellessi, *Danzante de doble máscara*, Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1985, p. 25.
3. Beatriz Sarlo, "Decir y no decir: erotismo y represión en tres escritoras argentinas", (trabajo presentando al Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana, Santiago, Chile, agosto 1987).
4. Ivette Jiménez de Baez, *Julia de Burgos: Vida y poesía*, San Juan de Puerto Rico: Editorial Coqui, 1966, p. 84.



UNA HABITACION PROPIA

Virginia Woolf*

Si ha habido jamás alguna mente incandescente, que no conociera los obstáculos, pensé, mirando de nuevo los estantes, ha sido la mente de Shakespeare. Encontrar en el siglo dieciséis a una mujer en este estado mental era evidentemente imposible. Basta pensar en las tumbas isabelinas, con todos aquellos niños arrodillados con las manos juntas, y en sus muertes prematuras, y ver sus casas con aquellas habitaciones oscuras y estrechas para comprender que ninguna mujer hubiera podido escribir poesía en aquellos tiempos. Pero sí cabía esperar que algo más tarde, alguna gran dama aprovechara su relativa libertad y confort para publicar alguna cosa en su nombre, arriesgándose a que la tomaran por un monstruo. Los hombres, naturalmente, no son snobs, continué, evitando con cuidado el "feminismo acabado" de Miss Rebecca West, pero por

lo general acogen con simpatía los intentos poéticos de una condesa. Ya se supone

La Epoca 800/95



que una dama con título se vería más alentada de lo que se hubiera visto en aquella época una Miss Austen o una Miss Brontë, desconocidas de todos. Pero también cabe suponer que debieron de perturbar su mente emociones impropias como el temor o el odio y que huellas de estas perturbaciones deben de advertirse en sus poemas. Aquí tenemos a Lady

Winchilsea, por ejemplo, pensé, tomando el libro de sus poemas. Nació en el año 1661; era noble tanto de cuna como por su matrimonio; no tuvo hijos; escribió poesía y basta abrir el libro de sus poemas para verla hervir de indignación acerca de la posición de las mujeres: "Qué bajo hemos caído por reglas injustas, necias por Educación más que por Naturaleza; privadas de todos los progresos de la mente; se espera que carezcamos de interés, a ello se nos destina; y si una sobresale de las demás, con fantasía más cálida y por la ambición empujada, tan fuerte sigue siendo la facción de la oposición que las esperanzas de éxito nunca superan los temores".

Claramente, su mente dista de "haber consumido todos los obstáculos y haberse vuelto incandescente". Al contrario, toda clase de odios y motivos de queja la hostigan y la perturban. Ve a la especie humana dividida en dos

* Extractado de *Una habitación propia*. España: Seix Barral, 1986. (1929)

bandos. Los hombres son la "facción de la oposición"; odia a los hombres y les teme porque tienen el poder de impedirle hacer lo que quiere, que es escribir: "Ay, a la mujer que prueba la pluma se la considera una criatura tan presuntuosa que ninguna virtud puede redimir su falta. Nos equivocamos de sexo, de modo de ser; la urbanidad, la moda, la danza, el bien vestir, los juegos, son las realizaciones que nos deben gustar; escribir, leer, pensar o estudiar nublarían nuestra belleza, nos harían perder el tiempo e interrumpir las conquistas de nuestro apogeo, mientras que la aburrida administración de una casa con criados algunos la

Mujeres en Acción 3/93



consideran nuestro máximo arte y uso".

Y sin embargo es evidente que si hubiese podido liberar su mente del odio y del miedo y no hubiese acumulado en ella la amargura y el resentimiento, el fuego ardería con calor dentro de ella. De vez en cuando brotan palabras de poesía pura: "Y no compondré con sedas descoloridas, pálidamente, la rosa inimitable". Es una lástima tremenda que una mujer capaz de escribir así, con una mente que la naturaleza hacía vibrar y dada a la reflexión, se viera empujada a la cólera y la amargura. Pero,

¿cómo hubiera podido evitarlo? me pregunté, imaginando las burlas y las risas, las a la -

banzas de los aduladores, el escepticismo del poeta profesional. Debió de encerrarse en una habitación en el campo para escribir, desgarrada por la amargura y los escrúpulos, aunque su marido era la bondad en persona y su vida matrimonial una perfección. Digo "debió de", pues si se trata de encontrar datos sobre Lady Winchilsea, resulta, como de costumbre, que no se sabe casi nada de ella. Padeció terrible melancolía, cosa que nos podemos explicar al menos en parte, cuando nos cuenta cómo, presa de ella, imaginaba "Mis versos desacreditados y mi ocupación considerada una locura inútil o una presunción culpable". Esta ocupación que la gente censuraba no parece haber sido más que la inofensiva actividad de vagabundear por los campos y soñar.

Naturalmente, si ésta era su costumbre y su felicidad, ya podía esperar que se burlarían de ella; y, en efecto, Pope o Gay parece haberla satirizado llamándola "una marisabidilla con la manía de garabatear". Pero todo esto no son más que "chismorreos dudosos" y, según Mr. Murry, "sin interés". Pero en lo segundo no estoy de acuerdo con él, pues a mí me hubiera gustado poder leer todavía más chismorreos dudosos para obtener o forjarme una imagen de esta melancólica dama que se deleitaba vagabundeando por los campos y pensando en cosas

inusuales y que de modo tan tajante e insensato desdeñó "la aburrida administración de una casa con criados".

Y así, poniendo de nuevo su libro en el estante, me volví hacia aquella otra dama, la vivaz, caprichosa *Margaret of Newcastle*, mayor que ella, pero de su tiempo. Eran muy distintas, pero hay entre ellas puntos de semejanza: ambas eran nobles, ninguna de las dos tuvo hijos y ambas contaban con excelentes maridos. En ambas ardió la misma pasión por la poesía y cuanto ambas escribieron está deformado y desfigurado por las mismas causas. Abrid el libro de la duquesa y hallaréis la misma explosión de cólera: "*Las mujeres viven como Murciélagos o Búhos, trabajan como Bestias y mueren como Gusanos...*". También Margaret hubiera podido ser una poeta; en nuestros tiempos toda aquella actividad hubiera hecho girar una rueda de alguna clase. En los suyos, ¿qué hubiera podido constreñir, amaestrar, o civilizar para uso humano aquella inteligencia indómita, generosa, sin guía? Brotó desordenadamente, en torrentes de rima y prosa, de poesía y filosofía, hoy congelados en cuartillas y folios que nadie lee. Le hubieran tenido que poner un microscopio en la mano. Le hubieran tenido que enseñar a mirar las estrellas y razonar científicamente. La soledad y la libertad le hicieron perder la razón. Nadie la instruyó. Los

profesores la adulaban. En la Corte se burlaban de ella. Sir Egerton Brydges se quejaba de su tosquedad, "impropia de una hembra de alto rango educada en la Corte". Se encerró sola en Welbeck.

¡Qué espectáculo de soledad y rebelión ofrece el pensamiento de Margaret Cavendish! Parece como si un pepino gigante hubiera invadido las rosas y los claveles del jardín y los hubiera ahogado. Es una lástima que la mujer que escribió: "*Las mujeres mejor educadas son aquellas cuya mente es más refinada*" perdiera el tiempo garabateando tonterías y hundiéndose cada vez más en la oscuridad y la locura, hasta el punto que la gente se agrupaba alrededor de su carroza cuando salía. Naturalmente, la loca duquesa se convirtió en el cuco con que se asustaba a las chicas inteligentes. Por ejemplo, recordé, volviendo a poner a la duquesa en el estante y abriendo las cartas de *Dorothy Osborne*, aquí estaba Dorothy escribiendo a Temple sobre un nuevo libro de la duquesa. "*No cabe duda de que la pobre mujer está un poco trastornada, sino no caería en la ridiculez de aventurarse a escribir libros, y en verso además. Aunque me pasara semanas sin dormir no llegaría yo a hacer tal cosa*".

Y así, puesto que las mujeres sensatas y modestas no podían escribir libros, Dorothy, que era sensible y melancólica, el polo opuesto

de la duquesa en temperamento, no escribió nada. Las cartas no contaban. Una mujer podía escribir cartas sentada a la cabecera de su padre enfermo. Podía escribirlas junto al fuego mientras los hombres charlaban sin estorbarles. Lo extraño, pensé hojeando las cartas de Dorothy, es el talento que tenía esta muchacha inculta y solitaria para componer frases, evocar escenas. Juraría que había en ella tela de escritora. Pero "aunque se pasara dos semanas sin dormir no llegaría ella a hacer tal cosa". El que una mujer con mucho talento para la pluma hubiera llegado a convencerse de que escribir un libro era una ridiculez y hasta una señal de perturbación mental permite medir la oposición que flotaba en el aire a la idea de que una mujer escribiera. Y así llegamos, proseguí, volviendo a colocar en el estante las cartas de Dorothy Osborne, a *Aphra Behn*.

Y con Mrs. Behn doblamos una vuelta muy importante del camino. Dejamos atrás, encerradas en sus parques, en medio de sus cuartillas, a estas grandes damas solitarias que escribieron sin auditorio ni crítica, para su propia deleite. Llegamos a la ciudad y nos mezclamos en las calles con la gente corriente. Mrs. Behn era una mujer de la clase media con todas las virtudes plebeyas de humor, vitalidad y coraje, una mujer obligada por la muerte de su marido y algunos infortunios personales a ga-

narse la vida con su ingenio. Tuvo que trabajar con los hombres en pie de igualdad. Logró, trabajando mucho, ganar bastante para vivir. Este hecho sobrepasa en importancia cuanto escribió, porque de entonces data la libertad de la mente, o mejor dicho la posibilidad de que, con el tiempo, la mente llegue a ser libre de escribir lo que quiera. Porque ahora que Aphra Behn lo había hecho, las jóvenes podían ir y decir a sus padres: "No necesitáis darme dinero, puedo ganarlo con mi pluma". Naturalmente durante años, la respuesta fue: "Sí, llevando la vida de Aphra Behn. ¡Mejor la muerte!" Y la puerta se cerraba más de prisa que nunca.

Pero volvamos a los que nos ocupa. Aphra Behn probó que era posible ganar dinero escribiendo, mediante el sacrificio quizá de algunas cualidades agradables; y así, poco a poco, el escribir dejó de ser señal de locura y perturbación mental y adquirió importancia práctica. Podía morir el marido o algún desastre podía sobrecoger a la familia. Al ir avanzando el siglo dieciochocientos de mujeres se pusieron a aumentar sus ingresos o a ayudar a sus familias apuradas haciendo traduc-

ciones o escribiendo innumerables novelas malas que no han llegado siquiera a incluirse en los libros de texto, pero que todavía pueden encontrarse en los puestos de libros de Charing Cross Road. La extrema actividad mental que se produjo entre las mujeres a finales del siglo dieciocho—las charlas y reuniones, los ensayos sobre Shakespeare, la traducción de los clásicos—se basaba en el sólido hecho de que las mujeres podían ganar dinero escribiendo. El dinero dignificaba lo que es frívolo si no está pagado. Quizá seguía estando de moda burlarse de las "marisabidillas con la manía de garabatear", pero no se podía negar que podían poner dinero en su monedero. Así, pues, a finales del siglo dieciocho, se produjo un cambio que yo, si volviera a escribir la Historia trataría más extensamente y consideraría más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas. La mujer de la clase media empezó a escribir. Porque si *Orgullo y Prejuicio* tiene alguna importancia, si *Middlemarch* y *Cumbres Borrascosas* tienen alguna importancia, entonces tiene más importancia que lo que es posible demostrar en un

discurso de una hora, el hecho de que las mujeres en general, no sólo la aristócrata solitaria encerrada en su casa de campo, se pusieran a escribir. Sin estas predecesoras, ni *Jane Austen*, ni las *Brontë*, ni *George Eliot* hubieran podido escribir, del mismo modo que Shakespeare no hubiera podido escribir sin Marlowe, ni Marlowe sin Chaucer, ni Chaucer sin aquellos poetas olvidados que pavimentaron el camino y domaron el salvajismo natural de la lengua. Porque las obras maestras no son realizaciones individuales y solitarias; son el resultado de muchos años de pensamiento común, de modo que a través de la voz individual habla la experiencia de la masa. *Jane Austen* hubiera debido colocar una corona sobre la tumba de *Fanny Burney*, y *George Eliot* rendir homenaje a la robusta sombra de *Eliza Carter*, la valiente anciana que ató una campana a la cabecera de su cama para poder despertarse temprano y estudiar griego. Todas las mujeres juntas deberían echar flores sobre la tumba de *Aphra Behn*, porque fue ella quien conquistó para ellas el derecho de decir lo que les parezca. Es gracias a ella que no resulta del todo absurdo que yo os diga esta tarde: "Ganad quinientas libras al año con vuestra inteligencia". ☉



¿Hasta dónde se sumerge nuestra memoria en las redes de los ritmos, de las melodías, de los acordes, creados por mujeres, cantados por mujeres? ¿Qué recordamos de esos ritmos, de esos sonidos? ¿Qué encontramos al sumergirnos en la visión de este enorme universo de mujeres que siguieron un impulso que las llevó, en la forma musical, a buscar una expresión de sí mismas? Hemos sustraído un porcentaje mínimo de información de este hacer sumergido, de este hacer que desconocemos.

LAS MUSICAS*

La tradición clásica occidental

Cuando pensamos en la contribución de las mujeres a la música, necesitamos, tal vez, reconocer primero las muchas diferencias entre las mujeres: diferentes clases y razas, diferentes lugares y períodos históricos llevan también a diferentes experiencias a la hora de la expresión a través de la música. Sin embargo, las mujeres están conectadas por la manera en que la sociedad les construye una identidad por su género, y por los límites y expectativas creados por esa misma sociedad en relación a su participación en la vida musical.

Las mujeres han contribuido a la tradición clásica musical de muchas maneras. Sea cual sea su camino, éste se haya en las zonas más intrincadas de la corriente principal de la historia de la música. Aunque hayan

* Fuente:

Sophie Fuller. *The Pandora Guide to Women Composers. Britain and the United States. 1629-Present*. Londres: Pandora, 1994. Selección: Luz María Villarroel. Traducción: Ute Seibert.



Revista Uno Mismo 84/96

trabajado juntas con y al lado de sus contemporáneos masculinos, su contribución ha sido, por lo general, olvidada.

Alguna de la música más temprana de la tradición clásica occidental que fue escrita y no sólo transmitida en forma oral—y por eso sobrevivió—es la música del culto cristiano de la Edad Media. Fuera de los monasterios y conventos—uno de los mejores lugares donde las mujeres podían recibir educación musical—existió música secular hecha tanto por trovadoras viajeras como por miembros de la nobleza.

La Edad Media vio el crecimiento de complicados estilos polifónicos en la música y las mujeres fueron excluidas de la mayoría de los lugares, tales como las catedrales o las universidades, donde los varones recibieron la educación necesaria para escribir esa música.

Durante el Renacimiento, las mujeres nobles en Inglaterra aprendieron dentro de su casa a cantar y a tocar instrumentos como el laúd



y el clavicordio. En el siglo 17, las mujeres de la aristocracia seguían siendo instruidas en el canto y la música como parte de las ocupaciones femeninas esperadas de ellas para hacer más grato el hogar. Los instrumentos más comunes para las mujeres fueron los de teclado o el laúd. Las tres canciones compuestas por *Mary Dering* que sobrevivieron, muestran que las mujeres también escribieron música aunque la mayoría de las mujeres nobles no hubiese pensado en exponerse a tal atención pública al publicar sus obras.

Siglo 18 y 19

Con el inicio del siglo 18 se introdujo en Gran Bretaña la ópera italiana y con eso la oportunidad para las mujeres de ser cantantes de ópera. Las carreras triunfantes de las primeras *primadonnas* fueron opacadas por su reputación de ser exigentes, extravagantes e inmorales, todos estereotipos de la cantante de ópera que siguen existiendo en el siglo 20. Un creciente número de mujeres empezó, en forma paralela a su carrera de cantante a publicar su música a fines del siglo 18 y en los inicios del siglo 19. Muchas mujeres llegaron a ser músicas muy hábiles cantando y tocando clavicordio, piano, arpa y guitarra. Usualmente no tocaron violines ni flautas, instrumentos que se estimaban apropiados para los varones.

Mary Granville (Ms. Delany, 1700-1788) una célebre ejecutora del clavicordio y amiga de Händel nunca tocaba fuera de su círculo de amigos y familiares. A mediados del siglo 18, una mujer, *Ann Ford*, fue arrestada por orden de su propio padre para prevenir que tocara música en público.

Durante el siglo 19 se veía la música como una forma del arte particularmente femenina y se esperaba que las mujeres de las clases media y alta fuesen capaces de tocar y cantar, pero siempre como aficionadas. Aparecer en un escenario público fue siempre algo que sólo hacían las mujeres “no respetables”, con excepción tal vez de una ocasión caritativa. Las músicas profesionales pertenecían a las clases más bajas. Estas mujeres tocaron en público solamente bajo presiones financieras o con mucha ansiedad.

A pesar de los logros y capacidades obvias de las mujeres como ejecutoras se levantó muchas veces la pregunta de si ellas tenían el aguante y la fuerza para tocar ciertos instrumentos. Aunque había mujeres que trabajaban como organizadas desde los primeros años del siglo, en 1893, un libro llamado *El papel propio de la niña* aconsejaba al lector: “Tocar el órgano no se considera aconsejable para las mujeres. Las mujeres no casadas, fuertes, de mediana edad pueden tocar los pedales con el pie sin sufrir fatiga inadecuada en la espalda y los riñones...”.

Sin embargo, durante el siglo 19, un creciente número de mujeres de clase media entraron al mundo profesional de la música, mayormente como profesoras pero también como ejecutoras y compositoras que escribieron y publicaron música, especialmente baladas y canciones. Algunas de las canciones más conocidas y vendidas de este tiempo fueron compuestas por mujeres. Publicar sus propias composiciones podía ser visto como entrar en el mundo público y comercial, algo que una mujer bien situada de clase alta había sido enseñada a evitar. Eso llevó a muchas mujeres, tanto en los EE.UU. como en Gran Bretaña a publicar bajo seudónimos como "Una señora", "Claribel", etc.

La identificación particular de las mujeres con la escritura de canciones duró hasta bien avanzado el siglo 20. Aun cuando la sociedad comenzó a aceptar la idea de que un amplio número de mujeres compusiera y publicara música, se continuaba, sin embargo, esperando que escribiesen en un estilo y un género que reflejaran la imagen de la mujer victoriana como bonita, delicada y sin exigencias.

La exclusión del estudio de muchas carreras musicales limitaba la experiencia de las mujeres en cómo hacer música. Diferente a muchos otros géneros, las canciones podrían ser presentadas en casa, el espacio "natural" de las mujeres. Muchas veces las mujeres no fueron animadas a estudiar compo-

sición en los conservatorios y por eso frecuentemente carecían de la educación necesaria para la composición de obras a gran escala.

Junto a la educación insuficiente para las mujeres existía la creencia, ampliamente difundida, de que ellas simplemente no eran capaces de escribir en géneros de mayor complejidad que una canción, siendo incapaces de alcanzar el pensamiento lógico necesario para ello. Hay que recordar que en ese tiempo también se pensaba que los órganos reproductivos de las mujeres iban a atrofiarse si ellas incursionaban en la educación superior. La falta de fe en sus capacidades fue muchas veces internalizada por las mismas mujeres.

Sin embargo, la importancia del trabajo pionero de estas cantautoras y otras compositoras de mediados del siglo 19 no debería ser subestimada. Sus logros pavimentaron el camino para la explosión de la música hecha por mujeres que en los último 20 años del siglo pasado fue escuchada tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos. Recordemos que ese fue también el tiempo de la "nueva mujer", un tiempo en el que las mujeres lucharon por la igualdad legal, por el derecho a educación y por el voto. Incursionaron en el ciclismo y otros deportes y desafiaron muchos de los supuestos acerca de lo que podían o no hacer con nueva pasión y determinación: "*Deje que to-*

das las esferas de acción, que todas las profesiones sean abiertas para las mujeres—si una mujer se califica para un tribunal, ¿porqué no podría ser abogado?", afirmó la compositora *Hoope Temple* (seudónimo de *Dotie Davies*), a mediados de 1890.

Muchas de las compositoras de fines del siglo pasado trabajaban también como ejecutoras de música lo cual les dio muchas posibilidades de promover su propia música. Eso se podía hacer hasta el punto en que encontraban difícil reconciliar las demandas de la carrera con sus tareas de esposa o madre. Muchas mujeres dejaron su actividad pública por el matrimonio. Seguir apareciendo en público significaba para una mujer que su marido era incapaz de sostenerla: "... (*me preguntaba*) *si sería adecuado para mí mantener mis actividades musicales después de casarme... Sentía sin ninguna insinuación que sería bueno para mí retirarme de la vida pública...*" (*Clara Kathleen Rogers*, cantante y profesora, casada a los 34 años).

El creciente número de composiciones mayores incitaba muchas discusiones acerca de la capacidad de las mujeres como compositoras, y si ellas podrían escribir "gran música" o no.

En un artículo sobre "Mujer y música" en *The Musical Times* de 1910, Ernst Newman señaló que "hasta que las condiciones sociales y económicas per-

LAS TROVADORAS

Desde la época bizantina hasta la época medieval se nos aparecen cantos, himnos, textos, poesías, creadas por mujeres en sus conventos, en las cortes, y entre estas diversas voces escuchamos a las trovadoras. Descorriendo un antiguo escondrijo, aparece el canto de la iglesia melquita. Este canto pertenece a las liturgias del Oriente Cercano, y es practicado en una región que constituye un verdadero mosaico de civilizaciones. Estos textos poéticos tomados de los cánones de los Padres de la Iglesia y dedicados a la Madre de Dios, están unidos de varias maneras a tradiciones muy antiguas.

En otra puerta de este universo oriental, en el mundo secular, aparecen las *kharjas*, nombre que corresponde a un tipo de canción en estrofas con refrán (cantos árabes de "sonido alegre"). Estos textos en miniatura llevan el testimonio de una de las tradiciones vocales vernáculas europeas más tempranas: las canciones de las mujeres de sensualidad y deseo. En estas *kharjas* escuchamos las voces de mujeres hablando, no en analogías elegantes o con majestuosa indiferencia, sino en un estilo dialogal apasionado; las mujeres de las *kharjas* anónimas exponen un alto grado de confianza en sí misma, sencillez y agresividad sexual.

Más adelante, la poesía y la música celebrando al amor cortesano, la naturaleza, los personajes míticos y la vida diaria, escritos por trovadores y trovadoras florecieron en el sur de Francia. Poco se sabe de las mujeres trovadoras. Viajaban con sus acompañantes varones, trovadores, de pueblo en pueblo, con su música y sus canciones. Hasta nosotros/as han llegado algunos registros de sus textos poéticos, mas gran parte de la autoría de su música ha desaparecido o es anónima. Sin em-

bargo, podríamos decir que la mujer del siglo 12 tuvo más oportunidades de escribir y hacer que su poesía y música fuera escuchada que en los siglos venideros. El repertorio de las trovadoras es único siendo el cuerpo más amplio de poesía de mujeres que fue compuesto en el medioevo.

Marie de Francia (1160-1215), por ejemplo, compone *lais* (una forma extendida de canción); son las primeras poesías narrativas vernáculas hechas por una mujer que se conocen. Los nombres de *Alamanda* (*Lady Alamanda d'Estac*, fines del siglo 11), *Beatrice de Romans* (1200's), *Garsenda*, condesa de la Provence (1191-1215), *Maroie de Dregnau de Lille* (1200's) flotan y aparecen también en este mar viajero del cantar trovador. La *Señora Castellosa* (1200) dio voz a una profunda desesperación que le trajera el nombre de la "señora negra" del canto medieval. *Alais*, *Iselda* y *Carenza* son tres trovadoras, de las que nada se sabe. Ellas escriben una canción de debate cortesano donde dos hermanas, Lady Alais y Lady Iselda le hacen a Lady Carenza preguntas sobre el matrimonio y el nacimiento de los niños, y Lady Carenza les contesta aconsejando de que entren a un convento. Este texto es una extraña mezcla de lenguaje dialogal y religioso, y mucho de él permanece oscuro:

*Lady Carenza, bella y graciosa
da tu consejo a nosotras dos hermanas,
y como eres la de mayor discernimiento de todas,
aconséjame de la mejor forma que sabes:
¿debo yo casarme con un hombre de nuestro conocimiento
o debo permanecer virgen? Eso es mi preferencia,
porque dar a luz a hijos varones bien no me parece,
y un marido por añadidura me parece muy fastidioso.*

mitan a las mujeres hacer composiciones al igual que los varones es inútil dogmatizar acerca de cuáles serán o no las limitaciones naturales del cerebro femenino". Y agregaba:

"Será un buen augurio para el sexo y la música cuando surjan algunas mujeres pioneras quienes habiendo dominado el poder de la expresión musical, consultan a su propia natu-

raleza y no a las producciones de los varones al determinar qué decir y cómo hablar". Por su parte, un artículo anónimo sobre "Lo femenino en la música" en *The Musical Times*



Mujeres en Acción 2/93

en 1882 argumentó: "...las mujeres han recibido mucho consejo para cultivar el arte desde el punto de vista femenino. ¿Qué es lo femenino? ¿Es trabajar en una herrería, llevar carga con caballos o reinar un gran imperio? Hacer todo eso es permitido para las mujeres en este país. Cuando una mujer tiene lo que llamamos una mente masculina, ¿eso no es —siendo ella una mujer— realmente femenino?"

Música que espera ser escuchada

Durante el siglo 20, las mujeres han seguido luchando contra los estereotipos y com-

poniendo aun durante los años en que su trabajo ha sido ignorado por la música establecida. En un mundo donde una fuerte autopromoción es vital, la socialización de las mujeres ha sido de poca ayuda para llevar adelante sus carreras. Se esperaba de ellas ser gentiles y acogedoras; las mujeres encontraron y siguen encontrando que la asertividad se interpreta como agresión.

Hoy día continúa el debate acerca de si la música de las mujeres es de alguna manera diferente a la escrita por varones, repitiéndose los mismos argumentos de fines del siglo pasado. *Nicole Le Fanu* argumenta: "*La mayoría de las personas cree que la música trasciende el género, que tú no puedes decir si una composición es de un varón o de una mujer. Yo sé, sin embargo, que mi música está escrita desde la plenitud de mí misma y sucede que soy una mujer. No me preocupa si yo compongo mejor o peor que un varón porque ambas posibilidades me parecen posibles; pero estoy interesada en que lo que yo puedo hacer sea diferente. En mis pensamientos y acciones hay mucho que es similar a los de los varones y mucho más que es diferente. ¿Puede eso ser realmente diferente en mi música?*"

La historia del trabajo de las mujeres como compositoras de música clásica es en gran parte una historia del espíritu y de la persistencia frente a una fe ampliamente difundida que

reza que escribir música simplemente no es algo que las mujeres deberían o podían hacer. La posición de las mujeres como compositoras ha variado enormemente. De algunas maneras, las mujeres en el siglo 12 tenían más acceso a oportunidades de escribir música y de ser escuchadas que en el siglo 15, o tenían más oportunidades a fines del siglo pasado que en 1950. El trabajo como compositora necesita confianza y fe en una misma, y también acceso a la educación y posibilidades de ejecución.

Las contribuciones hechas por las mujeres del pasado son sólo ocasionalmente recordadas y luego nuevamente olvidadas. Parte del problema es que muchas compositoras trabajaban en maneras que caían fuera de las preocupaciones principales de la musicología. Nuestra historia musical es principalmente aquella de obras complejas, grandes conciertos tocados en foros públicos por músicos profesionales y escritos por músicos que se relacionan con la composición de la manera más exclusiva posible. Al ignorar todo el resto, se pierde el trabajo de muchas personas, no solo de las mujeres. Necesitamos aceptar el desafío presentado por el trabajo de las mujeres, en la manera como entendemos el pasado, el presente y las posibilidades del futuro. Sobre todo, hay una cantidad de música esperando ser escuchada. ☸

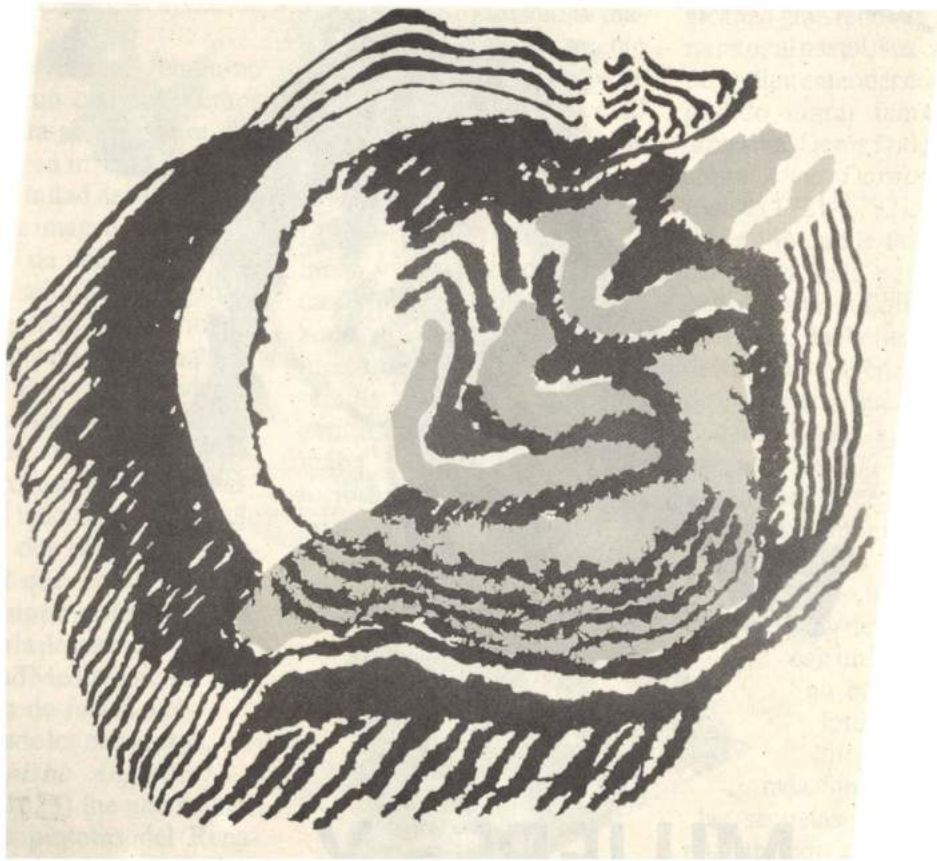
Observo y miro, vuelo, vuelo intensamente entre el Andalién y el Bío Bío, el Caracol y el Cerro Amarillo; soy un pájaro, el ave de todos los sueños y todas las maravillas. Soy un zumbido violento que resuena—un eco—de la noche penquista, una lágrima que graba y regrababa experiencias, estructuro la vida, la mía y la de ustedes. Defino un camino, un derrotero. Me miro en el espejo: tengo las manos refintas y los ojos tristes. Sonríe y en las mañanas no me aguanto. Gozo y regozo las tardes del parque, a veces creo que solo soy una mano diseñando.

Nací en la villa de Tomé, cercano centro urbano a Concepción. Me visto de gris de día embriagada de colores y líneas, se me encuentra fácilmente en el paseo peatonal. Yo afirmaré que vivo y revivo en la noche, es al día al que temo, como dice el poeta.

En algún lugar cercano del tiempo me está esperando un viaje largo a Europa o al Caribe, en verdad luego me tengo pensado un tour al país de nunca jamás.

A veces pierdo mis bocetos, ¿y qué importa? Tengo toda la eternidad para que los encuentren ustedes.

Estefano P



Ester Fierro P. - FORMA XXVIII-1988

Mujeres en Acción 2/93



MUJERES Y AUTORRETRATO: LAS PINTORAS

Mercedes Valdivieso*

Con ayuda de un espejo

El primer autorretrato de una mujer del que tenemos noticias es el de *Jaia*, famosa retratista del siglo I a.C., que vivió en Roma. Plinio el Viejo escribe en el libro XXXV que pintó su imagen con ayuda de un espejo.

El autorretrato femenino más antiguo que conocemos hasta ahora se encuentra, sin embargo, en un homiliario alemán de mitad del siglo XII y muestra la imagen de una monja dentro de una inicial. Otro libro, un salterio de Augsborg de finales del siglo XII, muestra igualmente un autorretrato femenino. Formando la vírgula de la inicial iluminada Q se columpia un personaje femenino, cuyo nombre "*Claricia*" figura al lado de su cabeza. Se trata de dos casos excepcionales ya que, como sabemos por la historiografía feminista, la mayoría de las pintoras de la Edad Media ejercían su oficio de forma anónima desde los conventos.

Sofonisba Anguissola (1532?-1625) fue una de las primeras pintoras del Renacimiento que alcanzaron fama internacional. Mientras que la mayoría de las pintoras que conocemos eran hijas de pintores, Anguissola provenía de

una familia de la pequeña aristocracia de Cremona y recibió, al igual que sus cinco hermanas, una educación con arreglo a los ideales humanistas del Renacimiento (en un retrato de 1555 representa Sofonisba a dos de sus hermanas jugando al ajedrez). Sofonisba, la mayor de las hermanas, se representó en numerosos autorretratos de los cuales conocemos trece. El primero, un dibujo, data de 1545 y el último de 1620. La mayoría de estos autorretratos la muestran con un libro en la mano y en dos ocasiones tocando el clavicordio. Durante su estancia en la corte española pintó numerosos retratos de la familia real pero no actuaba como una profesional. No firmaba sus cuadros ni recibía pago alguno por ellos.

En su



autorretrato de 1552 y en otro de fecha desconocida, se retrata a sí misma como pintora con pinceles y paleta.

También *Artemisia Gentileschi* (1593-1652), una de las pintoras más famosas del Barroco, se retrata pintando ante un lienzo.

Durante el siglo XVII, el

siglo de la galantería, como se le denomina en ocasiones, aparte del hecho de ser mujer, otro de los obstáculos a los que tenían que enfrentarse las pintoras era el de la falta de belleza. Así, en el caso de *Rosalba Carriera* (1675-1757), que alcanzó gran renombre con sus retratos al pastel, sus coetáneos no podían entender como había podido lograr fama sin ser atractiva. Denis Diderot opina sobre *Anna Dorothea Therbusch* (1721-1782): "No es el talento lo que le falta para alcanzar en este país un gran éxito, tiene suficiente; es la juventud, la belleza, la modestia, la coquetería". Esta falta de coquetería que le reprocha Diderot hacen que su autorretrato de 1776 constituya

una rara excepción dentro de la iconografía del autorretrato femenino. Therbusch se retrata sentada y de cuerpo entero con un libro en la mano cuya lectura ha interrumpido para dirigirnos su mirada. Sin intentar ocultar las secuelas de la edad se muestra con un gran antejo sujeto a su tocado.

Al parecer, talento y belleza no eran todavía suficientes para satisfacer el ideal de la mujer pintora. Debía ser también una madre perfecta, imagen que nos muestra *Elisabeth Vigée-Le Brun* en su autorretrato de 1789 donde aparece abrazada a su hija de nueve años. Vigée-Le Brun relata en sus memorias, no sin cierto orgullo, su despre-

*La autora es profesora de Historia del Arte en la Universidad de Lérida. El presente artículo es un extracto de "El autorretrato femenino" publicado en *Pensar las diferencias*, Mercedes Vilanova (comp.), Universidad de Barcelona - Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Barcelona, 1994.

ocupación ante el nacimiento de su única hija, que la sorprendió sin ningún preparativo, y cómo el día del parto se encontraba en su taller y seguía pintando en los espacios de tiempo que restaban entre las contracciones.

dencia y empiezan a ser rechazadas por las vanguardias artísticas. Dentro de este gran número de mujeres artistas que surgen durante el siglo XIX quisiéramos destacar a *Suzanne Valadon* por lo que tienen de excepcional tanto su persona

como sus aportaciones artísticas.

Mientras que la mayoría de las mujeres artistas procedían de los ambientes de la burguesía ilustrada y estudiaban en academias privadas, Suzanne Valadon era hija de



**Suzanne Valadon
(1865-1938)**

Durante el siglo XIX el número de pintoras que conocemos se hace cada vez más numeroso y muchas de las Academias comenzarán a aceptar a mujeres como alumnas. Hay que constatar, sin embargo, que cuando esto sucede, las Academias se encuentran en estado de deca-

una lavandera y su formación puede calificarse de autodidacta. Su contacto con el mundo del arte se produce a través de su trabajo como modelo de artistas; comienza a posar en 1882/83 para Puvis de Chavanne y más tarde lo hará también para Renoir, Henner y Toulouse-Lautrec. En el caso de Valadon al parecer sus desventajas sociales facilitan su liberación como artista. Valadon no tiene que luchar contra las convenciones sociales que obstaculizaban el desarrollo artístico de las mu-

jeros de su época ya que desde su nacimiento como hija ilegítima se encuentra marginada de esa sociedad. Desde muy joven tiene que valerse por sí sola a través de diversos trabajos como criada y dependienta antes de convertirse en modelo y amante de diversos artistas y protectores. A los 18 años da a luz a un hijo, al igual que ella, ilegítimo. Los primeros dibujos que se conocen de Valandon datan de 1883, es decir, de la época en la que comienza a trabajar como modelo. Entre estos se encuentra un primer autorretrato al pastel en el que se muestra seria y con mirada firme. En su obra Valandon abarcará uno de los géneros que estaban prácticamente vetados para las mujeres ya que aun cuando eran admitidas en las Academias no se les dejaba participar en las clases del natural, el desnudo. Habituada a moverse fuera de todas las normas morales de la sociedad se atreve incluso con el desnudo masculino. En 1909 conoce a André Utter, un joven pintor amigo de su hijo, que le servirá como modelo para sus desnudos masculinos. En el mismo año de su encuentro Valandon pinta el cuadro Adán y Eva, un tema tradicional donde aparecen reunidos el desnudo femenino y masculino. No se trata aquí, sin embargo, de dos desnudos anónimos sino de los retratos de la propia Valandon que tiene en estas fechas 44 años y su joven amante André Utter de 23 años con quien se casará en 1914

(las hojas de parra que cubren los genitales de Utter tuvieron que ser añadidas para poder exhibir el cuadro en el Salon d'Autome de 1910/11). Valandon, Utter y Maurice Utrillo, el hijo de Valandon y también pintor, formarán una inusual simbiosis de convivencia y trabajo y expondrán en 1917 en la galería Berthe Weill bajo el rótulo de Trinité Maudite.

Valandon realiza numerosos autorretratos a lo largo de su actividad artística. Uno de los últimos la muestra a la edad de 65 años, en 1931, casi de medio cuerpo y desnuda. No es el cuerpo juvenil y atractivo que atraía a los artistas para los que había posado como modelo sino el de una mujer mayor y con los pechos caídos que en un gesto de autoafirmación documenta su decadencia física.

Paula Modersohn-Becker (1876-1907)

También la pintora alemana *Paula Modersohn-Becker* aparece desnuda en varios autorretratos. Su trayectoria es, sin embargo, muy diferente a la de Valandon. Procedente de una familia de la pequeña burguesía ilustrada que la obliga a realizar estudios de Magisterio antes de poder dedicarse a la pintura, se casa con un pintor bastante mayor que ella dedicado a la pintura de paisaje. En la colonia de artistas de Worpswede donde viven ambos no logrará nunca ser aceptada (sólo vende un cuadro

durante toda su vida) y la opinión de su marido, que conocemos a través de sus cartas y diarios, vacila entre el reconocimiento y la admiración de un arte que reconoce más innovador que el suyo y los reproches por su falta de dedicación familiar. En un último intento por alcanzar su independencia artística, Modersohn-Becker abandona a su marido y se instala en 1906 en París. En una carta del 21 de mayo de 1906, poco después de su marcha a París escribe a una amiga: "Ya veréis ahora, en libertad, podré llegar a ser algo. Casi creo que llegará en este año". Pocos meses después (17-11-1906) confiesa en una carta a su amiga, la escultora Clara Rilke-Westhoff, su capitulación: "Voy a regresar a mi antigua vida con algunos cambios. Yo también he cambiado, soy más independiente y no estoy ya llena de ilusiones. Este verano he descubierto que no soy una mujer que puede valerse por sí sola. Aparte de las preocupaciones monetarias, mi libertad me llevaría a perderme a mí misma. Y yo quiero llegar a crear algo propio. Si mi comportamiento es valiente, lo dirá el futuro. Lo más importante: sosiego para el trabajo, y donde mejor lo encuentro es al lado de Otto Modersohn". Un año más tarde de escribir esta carta da a luz una hija y muere durante el sobrepeso.

Entre los 259 cuadros, dedicados en gran parte a la figura femenina, que realiza

Modersohn-Becker durante su corta trayectoria artística (1893-1907), se encuentran nada menos que 30 autorretratos. Los primeros autorretratos son principalmente estudios de su rostro. Paulatinamente

va ampliando sus autorrepresentaciones, como si fuese tentando el camino de su propio cuerpo, hasta llegar a un desnudo de cuerpo entero que realiza durante su estancia en París en 1906.

Marianne Werefkin (1860-1938)

Dentro de la agrupación artística "El jinete azul" que surgió en Munich en 1911 las aportaciones artísticas de *Gabriele Münter* y *Marianne Werefkin* aparecen frecuentemente relegadas a notas a pie de página o a su papel como compañeras sentimentales de Wassily Kandinsky y Alexej Jawlensky. Ambas participaron, sin embargo, activamente en

todas las actividades de esta agrupación y dejaron una notable obra pictórica, en la que se encuentran también varios autorretratos.

Cuando ejecutó el autorretrato de 1893, con los pinceles en la mano derecha como atributo de su profesión, Werefkin se encontraba al comienzo de una carrera artística muy prometedora. Procedente de una familia de la alta sociedad que había fo-

Autorretrato de perfil, Katho Kolwitz



Aprender a Dibujar, Betty Edwards

mentado su inclinación por la pintura—su madre fue también pintora—había sido alumna del más famoso de los pintores realistas de Rusia, Ilja Repin, había efectuado numerosas exposiciones y su maestría le había aportado el sobrenombre de el Rembrandt ruso. Dos años antes había conocido en Petersburgo a un alférez, cuatro años más joven que ella y sin medios, que asistía a las clases nocturnas de la Academia. Alexej Jawlensky se convierte en el alumno y protegido de la famosa pintora. Tras la muerte del padre de Werefkin en 1896 y con una sustanciosa pensión marchan ambos a Múnich para completar la formación de Jawlensky. Werefkin dejará de pintar durante diez años y se consagrará por completo a la creación artística de su protegido a quién cree destinado para realizar esa obra para la que ella misma no se sentía capacitada. Los diarios que escribió durante largos años nos aportan algunas de las claves de esta decisión. Descontenta con la posibilidades de la pintura realista—en sus diarios se anticipa a algunas de las ideas que plasmó Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte* (1912)—se adjudica el papel de portadora de un mensaje, mientras que al hombre—en este caso Jawlensky—le confiere la labor de la creación: “Soy una mujer, no puedo crear. Puedo entenderlo todo y no puedo crear nada... Me faltan las palabras para expresar mi ideal. Busco

a la persona, al hombre que pueda dar forma a este ideal. Como mujer que anhelaba al que pudiese dar forma a su mundo interior conocí a Jawlensky y me dediqué a él... Buscaba la otra mitad de mí ser... En Jawlensky creí poderla crear... Un deseo puramente divino. No realizable en la tierra”.

Esta renuncia voluntaria a la propia creación para ponerse al servicio del gran arte será, sin embargo, un arma de doble filo. En sus *Lettres à un Inconnu* que comienza a redactar, a modo de diario, en 1901 escribe: “Las personas acudían a mí para decirme que yo era su estrella, que sin mí no podían avanzar. Y yo, tonta de mí, me puse a su servicio para que supiesen a donde ir y les sostuve la luz del ideal e ilumine su camino y ellos se fueron y no tenían ya miedo. Con mano incansable les sostuve la luz. Después ya no pensaron más en mí e incluso me combatieron”.

El nacimiento de un hijo ilegítimo de Jawlensky con su criada agudizará esta crisis como se desprende de sus anotaciones de este mismo año: “Soy de una naturaleza enérgica, inteligente y una artista, tengo un alma creativa y he sucumbido a la pereza, a la haraganería. No he tenido confianza en mí misma y por eso mi vida se ha ido al demonio. Tengo el infierno en el alma. (...) Me he convertido en puta y criada, en enfermera e institutriz, sólo para servir al gran

arte, a un talento que creí digno de crear la nueva obra”.

A finales de 1905 dejará de escribir sus *Lettres à un Inconnu* y en ese mismo año leemos unas frases sumamente reveladoras: “Soy más hombre que mujer. Sólo la necesidad de gustar y la compasión me convierten en mujer. No soy hombre, no soy mujer, soy yo”. En 1906 vuelve Marianne Werefkin a coger los pinceles.

El movimiento de vanguardia ruso

Donde la mujer tuvo el papel más destacado fue, indudablemente, dentro del movimiento de vanguardia ruso. Sus aportaciones dentro de este movimiento son tan evidentes que ni siquiera los estudios más tradicionalistas pueden obviar la mención de algunas de ellas, como es el caso, por ejemplo, de Natalia Gontcharova (1881-1962), Olga Rozanowa (1886-1918), Alexandra Exter (1882-1949), Liobuv Popova (1894-1958) o Warwara Stepanova (1894-1958). Dado, sin embargo, el carácter no figurativo de este movimiento apenas contamos con autorretratos de estas artistas. Así el autorretrato de Warwara Stepanova de 1920 constituye una rara excepción. Poco después de realizar este autorretrato Stepanova abandonará la pintura de caballete y se dedicará exclusivamente a la enseñanza y el diseño gráfico y textil. Junto con Popova es una de las dos mujeres

entre los 25 artistas que firman en noviembre de 1921 un manifiesto en el que se proclama el final de la pintura de caballete y se reivindica el papel del arte al servicio de la sociedad.

El movimiento surrealista

También en el movimiento surrealista encontramos un gran número de mujeres vinculadas a éste, pero su papel es muy diferente al de sus compañeras rusas ya que no participan activamente en la formulación intelectual del movimiento. Por lo general eran mucho más jóvenes que sus compañeros y sus papel principal sería el de musa de sus respectivos compañeros sentimentales que abordaron el tema de la mujer casi exclusivamente desde una perspectiva sexual puramente masculina, obsesiva y repleta de esos prejuicios burgueses que con tanto afán pretendían combatir. La mayoría de estas artistas acabarán por desvincularse de este movimiento y realizan su obra más importante tras abandonar los círculos surrealistas y superar profundas crisis personales como, por ejemplo, *Remedios Varo* (1913-1963), *Leonora*

Carrington (1917) o *Meret Oppenheim* (1913-1985). Varo abandona prácticamente su producción artística tras la separación de Benjamín Péret en 1947 y no vuelve a reanudarla hasta 1953, Carrington es internada en 1939 en un siquiátrico tras la separación de Max Ernst y Oppenheim destruye entre 1937 y 1954 todas las obras que crea.

En el caso de *Oppenheim* esta transformación de musa a artista, es decir de objeto a sujeto puede ilustrarse ejemplarmente a través de la comparación de dos retratos de la artista. El primero es la famosa fotografía de Man Ray realizada en 1933, es decir un año después de la llegada de Oppenheim a París. La artista contaba aquí sólo 20 años. Se ajustaba, pues, perfectamente a la imagen de mujer-niña que tanto fascinaba a los surrealistas. Oppenheim posa desnuda detrás del enorme volante de una impresora—su brazo izquierdo está ennegrecido con la tinta de imprimir—cuya manivela se encuentra a la altura de su pubis lo cual acentúa la imagen andrógina del desnudo juvenil. No es éste el lugar para un análisis más profundo de esta fotografía. El discurso pronunciado por

Oppenheim muchos años más tarde, en 1976, con motivo de la entrega de un premio, podría servir, no obstante, como punto de partida para la interpretación de esta imagen creada por Man Ray de la joven Oppenheim: *"Yo creo que se debe (el que existan hombres que niegan a la mujer el poder de la creación) a que los hombres desde la construcción del patriarcado, es decir desde la pérdida de valor de lo femenino, proyectan en la mujer la parte de feminidad que ellos mismos llevan en sí y que consideran como algo inferior. Esto significa para las mujeres que tienen que vivir su propia feminidad así como también la que proyectan los hombres en ella. Son por lo tanto mujeres elevadas a potencia. Esto es evidentemente demasiado"*.

El retrato que Oppenheim realizó de sí misma en 1964 representa una especie de desnudo elevado a potencia. Se trata de una radiografía que muestra el busto de la artista en perfil así como una de sus manos; los grandes pendientes de aro, así como los dos anillos podrían interpretarse como un guiño irónico, cualidad de la que no era carente Oppenheim como demuestra en otras de sus obras. ☺



CALANDO CAMINOS, PASANDO LUGARES

*“De mi barquiño
híceme unos calzones; de
mi faldellín verde,
polainas. Corteme el
pelo, que tiré, al igual que
los hábitos de novicia, y
partí no sé por dónde,
calando caminos y pasando
lugares”.*

Monja Alférez (1585- ?), novicia que
disfrazada de hombre, viajó a América a
comienzos del siglo XVII.



LAS VIAJERAS EUROPEAS DEL SIGLO XIX*

Además de las migraciones sin regreso, de orígenes a menudo dramáticos, los viajes, ligados sobre todo al auge del turismo y del termalismo, suministraron a las mujeres de medios económicos acomodados ocasiones propicias para salir de sus casas. Sin embargo, los médicos moderaban entusiasmos al insistir en los perjuicios que provoca el sol, que daña la tez, y en los transportes caóticos, malos para los órganos. Sobrecargar de precauciones y de deberes a las mujeres—la

* Fuente: *Historia de las mujeres en Occidente*, bajo la dirección de George Duby y Michelle Penot. Madrid: Taurus, 1993. Tomo 4: *El Siglo XIX* bajo la dirección de Geneviève Fraisse y Michelle Penot.

molestia de los baúles, la angustia de los horarios, la incomodidad de los encuentros desagradables—era una manera de disuadir las. Baños de mar y ciudades de cura eran sitios en los que se reforzaba la segregación sexual y social; las mujeres no tenían acceso ni a la práctica de la natación, ni a la sublimidad de la orilla, cuya embriaguez estaba reservada a sus compañeros. Sin embargo, eran posibles las escapadas en las que la mirada, agudizada por las prohibiciones, constituía un modo privilegiado de relación y de posesión. El dibujo, los croquis del cuaderno de viaje y muy pronto la cámara fotográfica, justificaban el echar una mirada.

En el mundo protestante, y más tímida y tardíamente en ambientes católicos, el viaje se inscribe en la fase final de la educación de las muchachas. La práctica de lenguas extranjeras les abre un horizonte permitido, la traducción, posible trabajo de mujeres. O incluso contemplarán los tesoros de arte de Italia o de Flandes que suministraron tantos modelos a su paciente copia. ¿Acaso no eran los museos, según Baudelaire, el único sitio conveniente para una mujer? Sin embargo, allí una niña aprende mucho sobre la anatomía masculina y los educadores católicos prefieren las iglesias. Sólo a comienzos del siglo XX fue posible para las mujeres el equivalente de

la “gran gira” que desde hacía mucho tiempo realizaban los varones. En todo caso, a partir de ese momento el viaje forma parte del imaginario femenino, alimentado de lecturas, de objetos y de ilustraciones que prodigaban revistas como *Tour du Monde* o *Harper's Bazaar*, y las exposiciones universales. El Mediterráneo, el Oriente, próximo y lejano, y luego Africa, se inscriben en la geografía mental de las europeas. Pero, ¿a qué rupturas puede conducir un día el deseo de partir?

Más que el viaje con fines culturales nos interesa aquí el viaje-acción, aquel por el cual las mujeres intentan una verdadera “salida” fuera de sus espacios y de sus papeles. Para esta transgresión, es menester una voluntad de fuga, un sufrimiento, el rechazo de un porvenir insostenible, una convicción, un espíritu de descubrimiento o de misión; por ejemplo, el que emprende la saint-simoniana *Suzanne Voilquin* a Egipto, la condesa de Belgiojoso a la Francia liberadora desde la oprimida Italia, las estudiantes rusas al “pueblo”, las investigadoras a los barrios pobres de las ciudades (para muchas, el Pueblo y más tarde el Obrero, encarnan la figura sublime del otro) y las filántropas, las feministas o las socialistas, a sus Congresos. No debe despreciarse la importancia de estos últimos en la formación política de las

mujeres; sistema de comunicación eficaz y escenario de representación, permitían a las delegadas hacer su aprendizaje en la tribuna, familiarizarse con la opinión, la prensa y los "problemas" internacionales. En sus *Memorias*, Emma Goldman otorga gran importancia a los desplazamientos provocados por su militancia, pues marcan el ritmo de su vida; siempre en calles y caminos, en mítines y en "giras" de conferencias. Es el tipo de viajera militante propiamente dicha, para quien la gente y la palabra cuenta más que los paisajes. Jeanne Bouvier, delegada en octubre de 1919, en el Congreso Internacional de Trabajadoras de Washington, habla, maravillada de su viaje transatlántico, de la fraternal acogida que se le brindara y de la organización de la "National Women's Trade Union League", que aspira implantar en Francia. Siempre el teatro había sido una ambición de mujeres y, sin embargo, se veían excluidas del mismo como directoras. El congreso era una revancha espectacular, ocasión de un viaje legítimo. Se advierte su seriedad; es posible imaginar su placer secreto.

Placer redoblado para la escritura, de la que el viaje era ocasión o detonante. La alemana Sophie la Roche (1730-1807) habría tenido la pasión del viaje si hubiera podido; de paso por Suiza,

emprende la ascensión al Mont-Blanc y luego la cuenta; se considera a su *Diario de un viaje por Suiza* como el primer reportaje deportivo femenino. Lydia Alexandra Pachkov, rusa, dos veces divorciada, corresponsal de periódicos de San Petersburgo y de París, hace de la literatura de viaje su profesión; en 1872 recorre Egipto, Palestina, Siria, y en *Alrededor del mundo* ofrece un relato documentado que hace nacer en Isabelle Eberhardt (1877-1904) el "deseo del Oriente", que habla de conducirla más lejos aún en el futuro.

Alexandra David-Néel (1868-1969), exploradora, orientalista que se hizo budista, ha dejado un *Diario* de su viaje al Extremo Oriente, diario formado por las cartas que dirigió a su marido hasta la muerte de éste en 1941. Después de más de treinta años de residencia en Asia, terminó por regresar, en 1946, a los setenta y ocho años, provista de una extraordinaria documentación, sobre todo fotográfica, que hoy en día se puede contemplar en su casa-museo de Digne. Yendo de una lamasería a otra, escoltada por porteadores, recorrió las altas mesetas tibetanas, en busca de material para la obra de orientalista que anhelaba construir, en busca de la paz consigo misma: "Si, cuando se ha estado allá arriba— escribe a Philippe—no queda absolutamente nada

por ver ni por hacer: la vida— una vida como la mía, que no fue sino un largo deseo de viajar—ha terminado, ha llegado a su objetivo final!" (8-VIII-1917).

El viaje no resuelve nada por sí mismo. Pero, ¡qué experiencia! Gracias a él, estas mujeres conocen otras culturas. Acceden a la creación; experimentan nuevas técnicas, y sus vínculos con la fotografía son notables. Esta actividad, que al comienzo se consideraba de arte menor, que implica tanta manipulación, así como el encierro en el cuarto oscuro, podía dejarse en manos femeninas; muy pronto este arte les dará renombre (*Julie Margaret Cameron, Margaret Bourke-White, Gisela Freund*, etc.). Penetran en disciplinas nuevas: la arqueología, el orientalismo, no sin sufrir en carne propia la misoginia que intentaba confinarlas al papel de aficionada. Pero por encima de todas las cosas afirmaron su libertad personal: en sus prácticas indumentarias y en su modo de vida, en sus opciones religiosas, intelectuales y amorosas. De una u otra manera, y aunque pagándolo a menudo muy caro, rompieron el círculo del encierro e hicieron retroceder la frontera del sexo.





EL VIAJE DE FLORA TRISTAN A PERU*

La partida

El 7 de abril de 1833, aniversario de mi nacimiento, fue el día de nuestra partida. Sentía tal agitación al acercarse aquel momento, que durante tres noches no pude saborear una hora de sueño. Tenía el cuerpo quebrantado. Me levanté, sin embargo, al alba, a fin de disponer de tiempo para terminar mis preparativos. A las siete M. Bertera vino en coche a buscarme. Con el resto de mis efectos nos dirigimos al barco. ¡Qué multitud de reflexiones me agitaron durante el corto trayecto entre mi morada y el puerto! Al llegar al barco, la vista de esas personas reunidas que llegaban para decir adiós a sus amigos que iban alegremente a los campos circunvecinos aumentó mi emoción. El momento fatal había llegado. Mi corazón latía tan apresuradamente que temí un

* Extractado de *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristan. Traducción de Emilia Romero. Lima, julio, 1971.

instante no poderme sostener.

Se dio la señal de partida. Las personas que habían venido a acompañar a sus amigos se retiraron. El barco hizo un movimiento y se alejó. Quedé sola en la cámara a donde había bajado. Todos los pasajeros se hallaban en el puente haciendo a sus conocidos los últimos signos de adiós. Empleé la noche en escribir mis últimas cartas y a la mañana siguiente, hacia las once, subí a la cubierta del *Mexicano*.

El *Mexicano* era un "brick" nuevo. Se esperaba, a causa de su construcción, que fuese un buen velero. Sus compartimientos eran cómodos, pero muy exigüos. Contenía cinco camarotes muy pequeños. La toldilla, obstruida por jaulas de gallinas, canastas y provisiones de toda especie, no ofrecía sino un espacio reducido en donde estar.

La tripulación se componía de quince hombres. No éramos sino cinco pasajeros: un viejo español que llevaba consigo a un sobrino de quince años. El tercer pasajero era un peruano. Le acompañaba su primo, joven vizcaíno de diecisiete años. De esos cuatro extranjeros sólo uno hablaba francés. Yo era la quinta persona a bordo del *Mexicano*.

Me sentí mareada una hora después de haber entrado en esa casa flotante. Ese mal ha sido descrito muchas veces por las numerosas víctimas que han sufrido sus

torturas y evitaré fatigar a mi lector con una nueva descripción. Diré solamente que el mareo es un sufrimiento completamente distinto de nuestras enfermedades habituales. Es una agonía permanente, una suspensión de la vida. Tiene el horrible poder de quitar el uso de las facultades intelectuales y también el uso de los sentidos a los desgraciados que son su presa. Las personas de temperamento nervioso sienten los crueles efectos de ese mal con más intensidad que los demás. En cuanto a mí, lo sentí con tal persistencia que no pasó un solo día, durante los ciento treinta y tres del viaje, que no tuviese náuseas.

La tempestad

El tiempo no parecía favorecer nuestra salida del peligroso golfo de Gascaña. Estábamos todavía en el golfo cuando el agudo silbido de los vientos y el tumulto de las olas nos anunciaron la tempestad, que se declaró muy pronto con toda su violencia por medio de espantosos rugidos. Ese espectáculo al que asistía sin verlo, era nuevo para mí. Hubiera encontrado encanto en contemplarlo si me hubiese quedado un vestigio de fuerzas, pero el mareo absorbía todas mis facultades. No tenía sentimiento de mi existencia sino por los escalofríos que estremecían mi cuerpo y creía que eran los precursores de mi muerte. Pasamos una noche horrible.

Antes de poder salir del golfo, estuvimos tres días continuamente azotados por la tempestad y en la situación más crítica. Todos nuestros hombres, enfermos o rendidos de fatiga, estaban imposibilitados para hacer su servicio. Durante esos tres largos días de agonía, nuestro bravo capitán no abandonó el puente de su navío. Me ha dicho después que muchas veces había visto a nuestro débil *brick* a punto

de estrellarse contra las rocas o ser devorado por las olas. Gracias a Dios, escapamos felizmente.

La vida a bordo

Los quince primeros días de mi permanencia a bordo fueron para mí de una largo entorpecimiento, durante el cual no tuve sino por muy cortos intervalos la conciencia de mi ser. Desde la salida

FLORA TRISTAN

Flora Tristan, de nacionalidad francesa y madre de dos hijos, a los treinta años de edad partió de Burdeos, embarcándose en el buque "El Mexicano" y después de casi 5 meses de navegación, desembarcó en Valparaíso, para luego dirigirse al puerto de Yslay, donde retomó la vía de tierra para llegar a Arequipa y de allí pasar a Lima.

Esta mujer, que posteriormente se convertiría en una apasionada seguidora de Saint-Simon, Fourier, Owen y en una de las fundadoras del feminismo y del movimiento obrero en Francia (por esta razón Engels y Marx la mencionaron en *La Sagrada Familia*), escribió un relato de su viaje de más de 800 páginas. El viaje a Perú de Flora Tristan se constituye en una experiencia básica en la vida privada y pública de la autora, al punto de representar una clara línea de separación entre lo que fue su existencia antes del viaje (la de una mujer separada de un marido violento que se gana la vida coloreando etiquetas: una "paria" de la sociedad, en suma, de acuerdo a su propia definición) y después del viaje (la de una mujer que se dedica a la propaganda política y a la escritura, que lucha para la emancipación femenina, que organiza el primer sindicato nacional obrero, hasta la muerte precoz, en 1844; una revolucionaria, en suma).

Flora Tristan partió al lejano Perú en busca de la legitimación de su nacimiento y de una—igualmente legítima—herencia. En 1834, volvió a Francia. De vuelta a París, su primera publicación (1836), es una suerte de proposición a favor de la edificación de casas comunes para hospedar mujeres en viaje.

Fuente: Claudia Borri. "La sombrilla roja. El viaje de Flora Tristán a Perú (1833-1834)". *El Mercurio*, 1° de junio de 1997.

del sol hasta las seis de la tarde sufría tanto que me era imposible hilvanar dos ideas. Me sentía indiferente a todo. Deseaba solamente que una cercana muerte viniera a poner término a mis males. Pero una voz interior me decía que no moriría.

A la altura de las Canarias esos señores notaron que el navío hacía agua, y decidieron hacer escala en el primer puerto, a fin de hacerlo calafatear. No hacía sino veinticinco días que nos habíamos embarcado. Ese tiempo me había parecido tan largo, la vida a bordo me era tan sumamente penosa que, cuando me anunciaron la vista próxima de la tierra, la alegría y el contento que sentí hicieron enseguida desvanecerse mi mal: recobré la salud. Hay que haber estado en el mar para conocer el poder de emoción encerrado en esa palabra: ¡tierra! Esa palabra, después de largos meses pasados entre el cielo y el abismo, encierra todo para el navegante. En fin, esa palabra, tierra, hace renacer el sentimiento de la seguridad que, después de grandes peligros, da un encanto mágico a la existencia.

Cuando volvimos a embarcarnos, estuve tan enferma como al salir de Burdeos. Mi enfermedad tomó después un curso regular. Sentía náuseas todas las mañanas y me encontraba mejor al mediodía. Desde las dos hasta las cuatro tenía un fuerte malestar y desde las

cuatro de la tarde hasta la mañana siguiente me sentía completamente bien. Este estado continuó diariamente hasta nuestra llegada a Valparaíso. Pero cuando el mar se encrespaba estaba enferma día y noche sin interrupción.

A pesar de los cuidados y las amabilidades que esos señores del *Mexicano* tuvieron para conmigo durante todo el viaje, creí que sucumbiría al cansancio que me abrumó al pasar la línea. El capitán había hecho desfondar un tonel vacío y éste me servía de defensa. Por medio de esta casa movidiza me hallé, por excepción, garantizada a la vez del sol y de la lluvia. Uno de los tripulantes me había prestado sus botas. Otro se había privado de su gran capote de piel de pescado para prestármelo. Este capote, hecho en la China, era un trabajo soberbio, impermeable y excesivamente liviano. El capitán me había dado un sombrero de hule igualmente impermeable. Así disfrazada estaba cual nuevo Diógenes, instalada en mi tonel, haciendo tristes reflexiones sobre la condición humana. Permanecimos más o menos diez y siete días en los parajes del Ecuador.

Entre la línea y el cabo de Hornos tuvimos días más o menos buenos. Entonces fue cuando admiré con entusiasmo la salida del sol con toda su magnificencia. ¡Qué espectáculo en esta zona! Y

con todo, la puesta del sol me parecía aún más grandiosa. ¡El ojo humano no puede ver nada más sublime, grandiosidad más divina, belleza más deslumbradora que la puesta del sol en los trópicos! No trataré de describir los efectos mágicos de luz que producen sus rayos sobre las nubes y las olas. La palabra carece de color para pintarlo.

Después de una hermosa puesta de sol, me gustaba quedarme en el puente una parte de la noche. Me sentaba en un extremo del navío, y allí, conversando con el capitán, contemplaba con vivo placer los dibujos de la luz fosforescente que brotaba del movimiento de las olas. Me gustaba también ver las bandas de mariposas que venían a lo largo de la embarcación y dejaban tras de sí las huellas de su carrera en largos espirales luminosos que iluminaban vastos trechos de mar. Después llegaba la hora de la salida de la luna. Su claridad invadía poco a poco el imperio de la noche. Los resplandecientes diamantes se iban al fondo del abismo y, atravesadas por los rayos del astro, las olas, deslumbradoras de reflejos, centelleaban como las estrellas en el firmamento. ¡Cuántas tardes deliciosas he pasado así, sumida en la más dulce contemplación!

LOS VIAJES DE LA BARONESA DE WILSON*

Avasallábame la idea de atravesar el inmenso Océano

También leía mucho, sobre todo lo referente al Nuevo Mundo, porque avasallábame la idea de atravesar el inmenso Océano para adquirir exacto conocimiento de regiones que me forjaba yo con todas las magnificencias del antiguo Oriente.

Entonces yo, sin fijarme en inconvenientes gravísimos ni en riesgos lógicos, guiada sólo por el vehemente deseo que de largo tiempo no me daba momento de reposo, resolví salir de Europa y emprender mis investigaciones por el dilatadísimo Nuevo Mundo. Verdaderamente sentíame enamorada de la idea, pareciéndome ya verme en medio de aquellas majestuosas soledades que cruzaron los atrevidos españoles del siglo XVI y XVII, tan aficionados por su índole aventurera y audaz a enredarse en empresas riesgosas y erizadas de dificultades. No podía ocultárseme lo temerario del propósito; pero mi excelente salud y la incontrastable fuerza de

voluntad, salían fiadoras para que no temiese el cansancio moral o físico.

Todos opinaron que era descabellado

Aguijoneada por mi impaciencia, y en vísperas de poner en práctica mi proyecto, hablé de él a mis amigos y familia, y no hay para qué ocultar el mal efecto que produjo. Todos opinaron que era descabellado, y no faltó quien dijo estas o parecidas palabras: "La empresa sería grandiosa, si no la viese como imposible para ser realizada por una mujer. Porque, desengañémonos—decía mi amigo—y no nos hagamos ilusiones: en esas Américas que fueron nuestras, son muy difíciles las vías de comunicación, y desde luego aseguro que al tocar los inconvenientes se quedará en proyecto el programa de la viajera".

No por eso me di por ven-



Mujeres en Acción 3/192

cida, y las reflexiones de propios y extraños afirmaron mi resolución en vez de quebrantarla, resultado lógico en caracteres como el mío. Las trabas y dificultades dieron relieve a mi plan, que sin ellas no hubiese tenido mérito en la realización. Estaba resuelta a embarcarme en Lisboa, porque según mi itinerario comenzaba mi viaje por el que entonces era Imperio del Brasil.

Un mes después salí para Lisboa, y transcurridos quin-

* Extractado de *América y sus mujeres* por la Baronesa de Wilson (Barcelona: Imprenta Fidel Giró, s/f). Agradecemos a Ana María Portugal el habernos facilitado este valioso y singular libro.

ce días más me embarqué en el vapor inglés *Tholemy*. He aquí cómo y no sin vencer serias dificultades emprendí mi viaje al otro mundo y lo realicé sin alterar en nada mi programa.

La luna

El *Tholemy* continuaba su marcha con tiempo hermosísimo, mar tan manso y apacible, que apenas se rizaban sus aguas, semejantes a las de un inmenso lago. ¡Qué auroras suaves e incomparables! ¡qué cielo rico en celajes y constantemente puro y azul! ¡qué tardes embriagadoras y qué ocasos indescriptibles!

Por suerte mía, disfruté también de los poéticos resplandores de la luna durante mi largo viaje, y el astro alabastrino, suspendido en el clarísimo cielo, producíame melancólicos arrobamientos y éxtasis que hasta entonces no había conocido.

El completo silencio, no interrumpido sino por el rumor del agua que se abría y chocaba al paso del vapor; el misterio y soledad del vastísimo mar, y las reverberaciones de la luna sobre las ondas tranquilas y fosforescentes, causaban en mi espíritu impresiones indescriptibles. Téngase en cuenta que la luna es más radiante, más clara, más luminosa, en las regiones americanas, y que su fuerza es tal, que así como el sol ardentísimo puede producir insolaciones, produce la luna

el propio efecto en las alturas tropicales. La soberana de la noche fue para mi benévola; pues a pesar de mi continua contemplación y del culto y vasallaje que rendí a su hermosura, eso durante larguísima hora, no me causó indisposición ninguna, como es fama que causa.

Una joven brasileña acompañábame siempre y gozaba con aquellas maravillas y grandiosidades, porque los demás pasajeros se entretenían jugando en el salón de popa o bien acortaban el tiempo durmiendo a pierna suelta.

La tempestad

De improviso, y muy cerca de las costas brasileñas, cambio el tiempo; negros nubarrones velaron la limpidez del cielo, que en cortos instantes tomó aspecto amenazador e imponente. El calor era sofocante, y truenos cercanos y relámpagos continuados anunciaban una de esas tempestades terribles en aquellas latitudes. Las nubes se amontonaron cada vez más para desatarse en lluvia torrencial, y tan fuerte, que cerraba el horizonte por completo.

De repente cayó el vapor sobre uno de sus costados, por efecto de una maniobra tardía o torpemente ejecutada; la situación era crítica, y no infundado el espanto que sobrecogió a todos los pasajeros. La serenidad y hábil dirección del capitán nos salvó, y el *Tholemy*, irguiéndose de nuevo, prosiguió su camino por

entre las encrespadas olas que coléricas, estrellábanse contra las bordas y se levantaban como nevados riscos o cataratas colosales, que amenazadoras nos disputaban el paso.

Pero otro espectáculo curioso y entretenido distrajo nuestra atención. Un velo de variados matices y de brillantes colores habíase interpuesto entre mar y cielo, y en rápidas ondulaciones descendía sobre nosotros, extendiéndose por el puente e invadiendo en jirones escaleras, cámaras y camarotes. Era una espesa bandada de mariposas, que huyendo de la lluvia se refugiaba en el vapor. Allí, asustadas y tendiendo sus alitas de múltiples esmaltes y caprichosos dibujos, permanecieron sin movimiento mientras duró la tormenta, cosa de dos horas, y cuando cesó, levantaron el vuelo y en breves instantes las perdimos de vista.

La llegada

Aquella última noche a bordo del *Tholemy*, la pasé de claro en claro y conté con febril impaciencia las horas que faltaban para saltar en playas americanas. Parecíame que mi corazón se ensanchaba, y hubo momentos en que sentí locas alegrías y emociones indefinibles. A las cuatro de la madrugada distinguimos como una faja blanquecina muy lejana y casi confundiendo entre el mar y el horizonte.

¡El Brasil!—exclamó go-

zosa mi compañera de viaje.

¡El Brasil!—repitieron en coro todos los pasajeros agrupados a popa.

En cuanto a mí, no pronuncié una palabra; mis ojos estaban fijos en aquella costa que surgía de las olas y se agrandaba cada vez más. Ya se veían las montañas, aunque medio veladas por la niebla de la mañana; ya se destacaban las frondosidades verdes y lozanas, y podía admirarse la lujosa vegetación. Y el vapor avanzaba majestuosamente en medio del bullicio y movimiento que se observa en los momentos de próximo desembarco.

Eran las nueve de una hermosa mañana de diciembre de 1873, cuando el vapor inglés *Tholemy* penetró en la bahía de Río Janeiro por la angosta abertura que forman las rocas, pasando al entrar y rozando casi contra el singular y famoso peñasco llamado por su forma El Pan de Azúcar. Corrí a mi camarote y presurosa me puse el sombrero, los guantes, y poco minutos después nos embarcamos en la falúa de la Comandancia del puerto. Al saltar en tierra experimenté una de esas sensaciones que hacen época en la vida. Estaba en América. ☉

LA BARONESA DE WILSON*

El diario de viaje de Emilia Serrano García del Fornel, Baronesa de Wilson, se inicia cuando el vapor inglés *Tholemy* procedente de Lisboa arriba a Río de Janeiro, primera etapa de un largo viaje que durará casi catorce años abarcando todo el continente latinoamericano y los Estados Unidos de Norteamérica. Ojos, oídos y un voluminoso cuaderno de apuntes, constituyen los instrumentos principales para la viajera española, como lo fueron en 1833 para Flora Tristán en su viaje al Perú. Al parecer ambas constituyen dentro de la galería de exploradores, enciclopedistas y aventureros europeos y norteamericanos venidos al Nuevo Mundo de Colón, un fenómeno de excepción durante el siglo XIX.

Ignoramos la edad de la Baronesa al embarcarse en Lisboa en 1873. Tampoco la fecha de su nacimiento. Sabemos sí que nació en Granada y que vivió casi permanentemente en París. El itinerario de la escritora viajera que empezó en Brasil, continuará por Uruguay, Paraguay, Chile, Argentina, Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia, Venezuela, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, República Dominicana, Costa Rica, Cuba, Puerto Rico, México y Estados Unidos. Sus más largas estancias ocurren en Argentina y Perú, (cuatro meses) y México (tres años y medio).

Las crónicas viajeras de la Baronesa tienen por encima de todo la virtud de rescatar la acción, la presencia e influencia del "bello sexo americano". Por las páginas de *América y sus mujeres* desfilan heroínas de las luchas independentistas, (muchas de ellas poco conocidas aún hoy). También escritoras y educadoras.

*Fuente: Ana María Portugal, "Los viajes de la Baronesa de Wilson". *Mujeres en acción* 3. Isis Internacional (1992): 57- 60.



rito del kultrún

Maria Teresa Aedo

Este rito se realizó durante el "Jardin Compartido" II que tuvo lugar en Washington, EE.UU. (ver "Encuentros", en este mismo número). Fue preparado por el grupo "Newen Kushe" de Concepción, Chile (ver "Retrato", en este mismo número) con el deseo de compartir con las participantes en dicho encuentro algo de la cosmovisión de la cultura mapuche, en la que encontramos una importante fuente de alimentación para la espiritualidad ecofeminista que estamos desarrollando.

La guía llamó al rito con los toques del kultrún, suaves al comienzo, más fuertes cada vez.

Las participantes se ubicaron en círculo alrededor de la figura de un kultrún dibujado en una tela; al centro había una vela de cera de abejas, encendida; dos cintas del largo de los diámetros del kultrún cruzaban en cuatro, semiplegadas, la tela sobre las líneas del kultrún.

La guía explicó: "El pueblo mapuche confía en los poderes sagrados de las mujeres; la *machi*, la chamana o sacerdotisa, es la encargada de comunicar a la comunidad con lo divino: *Ngenechen*, una divinidad dual, Padre y Madre, Masculino y Femenino. Vamos a vivir el momento en que la *machi* dibuja en su kultrún, el tambor sagrado, las líneas y los símbolos de la divinidad dual, y así nos adentraremos también en la figura del mundo que nace de esta visión de Dios/a".

Enseguida, agregó: "Por favor, sigan

mis movimientos... La energía fluye por el Universo, nos llega desde la Tierra, circula por nuestra sangre. Sintámosla siempre y escuchémosla en nuestro corazón (nos llevamos la mano derecha al corazón)... y comuniquémosla, escuchando a la vez a los otros, a las otras (pusimos la otra mano en el hombro de la compañera del lado izquierdo)... Demos vida al círculo sagrado convocando a las divinidades".

Mientras giramos hacia la izquierda, la guía invocó:

*"Padre soberano del cielo celeste
Madre soberana del cielo celeste
Joven soberano del cielo celeste
Doncella soberana del cielo celeste
Ustedes que tienen el sumo poder
Contéplennos con su poderosa mirada
y ayúdenos como a sus hijas que somos
Padre Madre... Sabiduría
Joven Doncella... Fuerza
Fuerza, Sabiduría"*

Dejamos de girar. Acercándose al borde de la tela, la guía y tres compañeras tomamos los extremos de las cintas, las tensamos, levantándolas, y luego hicimos las siguientes invocaciones, una en cada punto cardinal:

*"Padre Antiguo... Padre Antiguo
Madre Antigua ... Madre Antigua
Fusha ... Fusha
Kushe Kushe"*

Dejando nuevamente las cintas en el suelo, sobre las líneas del *kultrín*, volvimos a nuestros lugares en el círculo. Cuatro compañeras, cada una ubicada en distinto cuadrante, leyeron en orden el significado de cada uno de ellos:

Primer Cuadrante

El Lugar de Arriba.

El cielo celeste.

Donde habita la pareja celestial, los espíritus benéficos y los antepasados.

Segundo Cuadrante

El Lugar de Abajo, la Tierra, el mundo natural donde habitan los seres humanos.

Donde todo es altar.

Donde se sintetiza el dualismo esencial.

Tercer Cuadrante

El Oriente, lugar donde nace el sol y todos los astros.

De donde emanan todos los poderes y las fuerzas que aseguran la vida.

Cuarto Cuadrante

El Poniente, el lugar donde se ocultan los astros.

Símbolo del reposo y la tranquilidad.

El asilo de lo inmaterial.

La guía continuó:

“En el centro,

El fuego, la fuerza.

De lo profundo de la tierra sale el fuego,

derramando las verdades profundas propias de la tierra.

Fuerza y Poderes mágicos.

Espíritu de los antepasados que nos protege y nos da fuerza de vida.

Energía profunda que mantiene unida a la comunidad”.

Y agregó: “En silencio, cada una recuerde a las mujeres que quedaron en casa cuando viajamos hacia acá, a las que conocimos alguna vez y que tuvieron

un significado en nuestra vida, a las mujeres que vivieron en nuestra tierra antes que nosotras”.

Comenzamos a girar nuevamente con la mano derecha en el corazón y la izquierda sobre el hombro de nuestra compañera; mientras el círculo seguía girando, la guía se acercó al *kultrín* y fue encendiendo desde la gran vela central, una pequeña vela de cera de abejas ubicada en cada cuadrante, convocando así sobre el cuadrante respectivo:

“Nueven Fuerza de las mujeres del Norte

Nueven Fuerza de las mujeres del Sur

Nueven Fuerza de las mujeres del Este

Nueven Fuerza de las mujeres del Oeste”

Finalmente la guía señaló: “como recuerdo y como signo de este Rito del *Kultrín* y de la fuerza de todas las mujeres que hemos invocado, queremos que conserven esta misteriosa piedra que se encuentra en el lecho de un río que atraviesa la araucanía, la región que habitan los mapuche, se conoce como “piedra cruz” y sabemos que es un fenómeno inexplicable, único en el mundo, pues vemos que cada una de estas piedras lleva grabado desde siempre el *kultrín*, instrumento sagrado y símbolo de la cosmovisión de su pueblo”. Se hizo correr una fuente con las piedrecitas y cada participante eligió la suya.

Finalizamos bebiendo el enmutillado, que se hace con aguardiente y un fruto silvestre llamado “mutilla” en reemplazo de la bebida sagrada, el *miday*, la bebida tradicional de todos los ritos y ceremonias mapuche. Brindamos mientras escuchábamos la canción del grupo chileno “Los Jaivas” titulada “Hijos de la Tierra”, que nosotras escuchamos como “Hijas de la Tierra”. ●



historia

Elena Aguila Z.

“La mirada hace la historia”

Michelle Perrot

En nuestro intento de explorar la memoria sumergida de las mujeres, nos encontramos con la necesidad de re-tomar una palabra clave: historia. No es simple nuestra relación—en tanto mujeres—con la historia. Los discursos que la constituyen suelen sernos esquivos. Después de todo, escribir la historia es un gesto de poder. Para escribir la historia es necesario situarse en un sitio de poder. Un sitio de poder desde el cual “el historiador” decide sobre los sujetos, los contenidos, las fuentes y los sentidos de la historia. Incluye y excluye, como toda acción del poder.

Historia y poder

El poder en el ámbito de la historia, se manifiesta en la constitución de un canon, esto es, en la definición de reglas, preceptos, sistemas de ideas que definen aquello que ha de ser considerado “hecho (o personaje) histórico”, digno, por tanto de “pasar a la historia”, ya sea en la perspectiva de una historia universal, o en el marco de la historia de una región o país. El quehacer de los historiadores se traduce, así, en la construcción de este *canon* que como un tejido invisible opera en las investigaciones históricas y que una vez establecido y asentado “olvida” su carácter de construcción cultural y se nos presenta como “naturaleza”.

Las llamadas “historias universales”, por ejemplo, se han construido sobre la base de un canon desde el cual las mujeres escasamente se ven—cuando se ven. Se recoge a algunas elevándolas(?) a la categoría de excepciones. Indagar la historia desde la perspectiva de las mujeres exigiría, entonces, abandonar el

sitio (de poder) desde el cual se ha construido una historia que las excluye, desplazar el canon histórico establecido, desconocer sus reglas y preceptos, situarse, por así decirlo, “fuera de la ley”.

Otro tipo de historia

Pero una vez allí, ¿qué? ¿Construirse otra legalidad? ¿Una legalidad propia, específica para referirse a esta zona de la historia excluida del canon histórico dominante? ¿O plantearse una reconceptualización de la historia? ¿O ir hacia un cuestionamiento radical del concepto mismo de historia, sobre todo en lo que se refiere a la unicidad con que generalmente se la entiende?

Sería necesario, al parecer, reconocer y aceptar la pluralidad de sujetos existentes en cada momento de la cultura, cada uno portador de una “verdad” sectorial, parcial; ninguno capaz, por definición, de dar cuenta de una visión totalizadora de la historia.

A esta alturas, resulta evidente que no se trata simplemente de remediar "omisiones" o de completar un canon histórico mutilado.

Hay que partir por una reflexión que aborde críticamente la naturaleza misma del canon histórico tradicional. Y esta reflexión debería apuntar, más que a sumar a la historia existente, los hechos de las mujeres, o incluso producir un discurso histórico específico de mujeres, a una reevaluación de las implicaciones profundas de la definición de cualquier canon.

En efecto, resulta "incómodo" (por decirlo de alguna manera), metodológica y políticamente hablando, emprender la tarea de construcción de saber sobre la historia de las mujeres utilizando para ello las mismas herramientas teóricas y fórmulas del discurso histórico que precisamente han producido el silencio y la invisibilidad que querríamos desplazar. Necesitamos, más bien, producir otro tipo de historia; una historia que al mismo tiempo que acoge expresiones de sectores hasta ahora no incluidos en ella, se plantea en otros términos respecto de las formas y los sentidos del discurso histórico.

"Los historiadores tratan de borrar, en la medida de lo posible, aquello que puede traicionar, en su saber, el lugar desde el que miran, el momento en el que están, el partido que toman—lo insoslayable de su pasión", señala M. Foucault. Y agrega que sería necesario, en cambio, ensayar una mirada que "en lugar de simular un discreto anulamiento ante lo que mira... es una mirada que sabe desde donde mira y lo que mira".¹ Explicitar el lugar de mirada—esto es reconocer la parcialidad de la propia mirada—sería, entonces, un gesto político clave para "abrir" la historia a quienes han estado excluidos/as de ella. ☉

1. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

¿COMO EXPLORAR LA MEMORIA SUMERGIDA DE LAS MUJERES?*

Josefina: Yo me pregunto cómo queremos visibilizar esa memoria sumergida, oculta, invisible de la que hemos estado hablando. Qué es lo que nos importa realmente en relación a esa memoria. Cuando nos planteamos hacer un gesto para que la memoria de las mujeres esté más presente, la pregunta que a mí me surge es cómo queremos hacer este gesto. Pienso, por ejemplo, en el Museo de las Mujeres en Washington como un gesto político. Se trata de un edificio precioso, de mármol, donde ahora acogen pinturas de las mujeres del mundo. Ese es un gesto muy claro de visibilización de las mujeres artistas. Otro gesto claro, que fue un logro de las feministas, es que en ese gran *mall* de Washington donde están las estatuas, hay una escultura, hecha por una mujer, que representa a las enfermeras en Vietnam. Existen, entonces, diversas maneras de hacernos visibles. Me pregunto qué nos interesa a nosotras de las memorias de las mujeres, o sea, qué tipo de orden queremos darle a esta reconstrucción de la memoria.

Lene: Es cierto que las memorias son cuentos que se pueden contar de varias maneras. Tal vez habría que preguntarse cuál es la teoría de la memoria que estamos manejando. El museo podría ser una, otra podría ser la de la historia oral. El cuerpo podría ser también visto como una suerte de museo de recuerdos que emergen bajo ciertas circunstancias.

Elena: El museo es una forma posible de "hacer memoria". Se podría pensar este número de la revista como un museo, pero hay algo en el museo que no me gusta. No sé si es el tipo de memoria que busco construir. Para mí, la pregunta por la forma de "hacer memoria" sigue abierta.

*Extractado de una reunión del colectivo editorial.



encuentros

Josefina Hurtado Neira

UN JARDIN COMPARTIDO

Treinta y cinco mujeres procedentes de trece países, con prácticas enraizadas en doce tradiciones religiosas distintas y con edades fluctuando entre 19 y 72 años, participaron en el segundo Jardín Compartido cuyo tema fue "Más allá de la violencia: solidaridad teológica feminista en diversidad" que tuvo lugar en Washington D.C., desde el 18 hasta el 27 de junio de 1997, bajo la coordinación de Ivone Gebara de Brasil, Mary Hunt y Diann Neu de WATER, EE.UU., y Josefina Hurtado y Judith Ress de Con-spirando, Chile.¹

Una comunidad de mujeres

Durante 10 días vivimos la experiencia de estar en una comunidad de mujeres: haciendo *tai chi* en las mañanas; compartiendo nuestros conocimientos respecto al trabajo corporal; interiorizándonos de nuestras respectivas preocupaciones y prioridades en la búsqueda de justicia, etc. En este contexto de gran interés por conocernos unas a otras, fuimos desarrollando, conversando y discutiendo los distintos temas que nos convocaron: nuestros puntos de partida para ir más allá de la violencia; el contexto de la globalización; formas en que las mujeres creemos y trabajamos por la justicia; nuestras teologías en la lucha contra la violencia; respuestas teológicas feministas a la violencia económica y política; análisis teológico feminista y respuestas a la violencia ecológica; espiritualidades feministas y cambio social.

La metodología de trabajo combinó charlas, trabajos en pequeños grupos,

plenarios creativos, paneles de invitadas locales, panel de participantes, talleres específicos ofrecidos por las organizadoras, rituales al término de cada día, rito abierto a la comunidad el día 21 de junio, en pleno solsticio de verano, y visitas a diversos lugares de la ciudad.

Paneles, talleres, charlas, salidas

La presencia de panelistas locales compartiendo sus experiencias concretas en búsqueda de justicia, desde las propias creencias, enriqueció nuestras percepciones. Pudimos escuchar y luego compartir en pequeños grupos con Darlene Garner, quien nos habló de su trabajo pastoral en la Metropolitan Community Church; Kathy Toner, de Catholics for a Free Choice, quien concitó gran interés por su trabajo internacional en derechos reproductivos; y Sharon Ringe, de Wesley Theological Seminary, quien ejemplificó su trabajo en pos de justicia a través de la enseñanza bíblica.

En otro panel, y luego de que las integrantes de Con-spirando, WATER e Ivone Gebara contaran de sus respectivas formas de vivir la espiritualidad, en búsqueda de justicia, Madonna Kolbenschlag nos informó de su proyecto de una Universidad Internacional "en línea", como un acto de justicia, al facilitar el acceso de mujeres al mundo de la educación; Carrol Saussy, profesora de consejería pastoral de Wesley Theological Seminary puso en el tapete la preocupación por la inclusión de las variables raza, clase y sexualidad en todo proceso formativo, y Katarina von Kellenback del St. Mary's College nos interpelló desde su

experiencia personal en el tema de la impunidad y los derechos humanos.

El panel de las participantes fue otro momento de gran intercambio y aprendizaje:

Rita Clark, nicaragüense que vive en Estados Unidos, y Patricia McCormick y Jean Stoken de Estados Unidos, focalizaron sus exposiciones en el tema de la justicia económica; María Teresa Aedo de Chile, Yeyere Ife de California y Graciela Puyol de Uruguay, relataron sus búsquedas en comunidades y colectivos feministas; Kerry Danner-MacDonald y Teresa Yugar, estadounidenses, priorizaron los temas de los/as jóvenes en las iglesias, desde su participación en Women's Ordination Conference; Elise DeGooyer abordó desde distintas aristas la problemática de la violencia hacia las mujeres, riesgos del VIH-SIDA y otros asuntos relacionados con su trabajo en el Estado de Washington; Sonia Baca, peruana residente en Nueva York, compartió los desafíos de su trabajo con inmigrantes latinas. También pudimos apreciar el trabajo de la organización El Grial, a través del diaporama "Sobre los caminos de las Américas", expuesto por Silvani Valentim, brasileña que vive en Filadelfia.

Anne McDermott, quien viajó desde Irlanda, nos habló de su trabajo de "aprendizaje para la transformación", en África. Maggie Escartin, chilena que vive en Australia, nos contó de su experiencia en sanación a través del arte. Finalmente, en esta misma línea, Barbara Gerlach de Washington, hizo una conmovedora presentación en diapositivas y pinturas que recogen años de trabajo como artista en su proceso de sanación, para ir más allá de la violencia.

La profundización en temas y prácticas específicas se posibilitó a través de participación en los siguientes talleres: "Rituales feministas para ir más allá de la violencia", con Diann Neu; "Mujeres, Dios y Violencia", con Ivone Gebara; "Desconstrucción y reconstrucción de símbolos tradicionales", con Mary Hunt; "Oración desde el cuerpo: mujeres y tierra", con Josefina Hurtado y Judith Ress.

Ivone Gebara realizó, además, una charla abierta al público general con el tema "Movimientos de mujeres brasileñas y teologías feministas", la cual convocó a un centenar de personas deseosas de saber de la situación personal y laboral actual de Ivone, después del "silenciamiento" que le fuera impuesto por el Vaticano.

Otra actividad de sumo interés fue la visita al Congreso de los Estados Unidos, donde nos reunimos con Ying Lee, jefa de gabinete del congresista demócrata de California, Ron Dellums. En el centro del poder político y económico—donde cada día se toman decisiones que afectan a todos los habitantes del planeta—compartimos diagnósticos y desafíos.

Por último, no podemos dejar de mencionar las salidas a bailar en el barrio latino y a tomar cerveza en un bar irlandés; las visitas al festival africano en pleno *mall* de Washington, a la exposición de Picasso, al Museo de las Mujeres...

Al finalizar este segundo Jardín nos sentimos convencidas de la validez de nuestras intuiciones: podemos generar un conocimiento desde nuestras experiencias de vida concreta; podemos hacer nuestra propia teología; podemos vivir nuestra espiritualidad de acuerdo a nuestras necesidades; podemos coordinarnos y apoyarnos en otras que están en caminos similares.

Nota:

1 El equipo de WATER estuvo a cargo de la organización de este Jardín. Además de Mary Hunt y Diann Neu, estuvieron en la preparación y realización, Ruth Fitzpatrick, Cindy Lapp, Frances Reed, y a cargo de la traducción "al oído", Sally Hanlon. No podemos dejar de mencionar a Cecilia, hija de dos años de Cindy, quien nos hace confiar en la posibilidad de un futuro de relaciones sanas e igualitarias.

El próximo Jardín Compartido tendrá lugar en julio de 1998, en Recife, Brasil, y será organizado por Ivone Gebara, con el apoyo de un equipo local. Las interesadas en participar provenientes de Estados Unidos, deben contactarse con WATER; aquéllas que provienen de Brasil, con Ivone Gebara; las del resto de América Latina, con Con-spirando.



retrato

NEWEN KUSHE

Somos un grupo de mujeres unidas en una misma búsqueda de lo sagrado: lo sagrado que hay en nosotras mismas como mujeres y en todas las personas, lo sagrado de todos los seres que existen en la Naturaleza, lo sagrado de la Tierra y del Universo, lo sagrado de las palabras y de los silencios humanos, lo sagrado del mundo que construimos.

No somos mapuche, pero aprendemos de la forma de ver la vida y habitar el mundo de la “gente de la Tierra”, que no se basa en dicotomías ni exclusiones, sino que percibe, atenta, la interrelación profunda de todo lo que existe, que respeta toda la vida, que busca la sabiduría de la Naturaleza y mantiene una relación ritual con la Tierra, que cree en una divinidad dual, Padre y Madre y que defiende, unida, su libertad.

Newen: Fuerza

Kushe: nombre femenino de la divinidad, sabiduría milenaria

Newen Kushe significa para nosotras la Fuerza de la Sabiduría Femenina

Nacimos en 1996, en la ciudad de Concepción, Chile, a partir del curso “Mujer y Espiritualidad” dictado en el Diplomado Interdisciplinario de Estudios de la Mujer en la Universidad de Concepción. Descubrimos que la dimensión teológica y ética era lo que

fundamentaba y daba sentido a nuestros estudios de género y al trabajo que realizamos con mujeres. Entonces nos motivamos a seguir profundizando nuestra búsqueda espiritual desde un enfoque feminista.

Nos reunimos periódicamente para reflexionar, crear y celebrar ritos con nuevos símbolos que nos interpreten y fortalezcan la construcción de nuestra propia identidad; investigar sobre nuestras raíces; rescatar la historia de las mujeres de nuestra región.

Actualmente estamos abocadas a llevar adelante un proyecto que nos permitirá hacer partícipes de esta búsqueda a otras mujeres, realizando talleres de formación en el área de espiritualidad, de autoestima, trabajo corporal, sexualidad y creación artística. Además, queremos sistematizar y difundir la información que estamos recopilando.

Las invitamos a comunicarse con nosotras:

NEWEN KUSHE

Casilla 3181
Concepción
Chile
Fono (56-41) 352014
E-mail: mariateresa.aedo@chilnet.cl

LECTURAS PARA CON-SPIRAR

Cuando el río sueña, cambios trae. Metodología para el análisis de género del fenómeno legal

Alda Facio. Caracas, Mérida: GAIA, Centro de las Mujeres, Mediateca de las Mujeres-ULA, Fondo Editorial "La Escarcha Azul", 1995.

Durante los últimos años, Alda Facio, abogada feminista costarricense de larga trayectoria en América Latina, ha apoyado al movimiento feminista centroamericano desde el campo de lo legal, trabajando en la formulación de propuestas de nuevas leyes y en la derogación de aquéllas que discriminan a las mujeres. Sobre la base de esta experiencia, la autora presenta, en este libro, un marco de referencia en relación a la perspectiva de género y luego desarrolla una metodología para abordar el análisis de los textos y propuestas de leyes que consta de seis pasos.

"No he descubierto un nuevo método para analizar un texto legal. Utilizo los mismos métodos que utiliza cualquier jurista...", aclara la autora en la introducción a su libro. Y agrega: "Lo que sí hago diferente... es que le doy importancia a lo que las mujeres tienen que decir sobre el hecho

en cuestión... En síntesis, no pretendo presentarles un nuevo método de análisis, sino una teoría de cómo se debe proceder con los mismos métodos para llegar a soluciones no sexistas".

Pedidos a:

Gaia-Centro de las Mujeres
Apdo. Postal 1050A
Venezuela

Historia de las mujeres. El siglo XIX

Geneviève Fraisse y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1993.

Este libro es parte de un importante proyecto de investigación que ha comprometido a un equipo grande de especialistas, mujeres y hombres, a nivel internacional, en la tarea de recuperar a las mujeres como sujetos dentro de la historia. La serie completa consta de cinco volúmenes, los que abarcan cronológicamente las siguientes épocas: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento y Edad Moderna, Siglo XIX y Siglo XX. Aunque el peso de la información proviene de los países anglosajones, hay aportes de España y, en el caso de este volumen, se incluyen textos sobre Brasil y Argentina.

Las cadenas del patriarcado. Historia del patriarcado en Occidente.

Elizabeth Carroll Bonner. Chimbote-Perú: La Casa de la Mujer, 1996.

La autora pertenece a la congregación de las Hermanas de la Misericordia de las Américas. Realizó sus estudios en las universidades de Pittsburgh, Toronto, y la Catholic University of America, doctorándose en filosofía. Desde 1983 trabaja en La Casa de la Mujer de Chimbote, de la que es co-fundadora.

Este libro es el fruto de seis años de trabajo en la investigación de los acontecimientos históricos sobre la mujer en las relaciones patriarcales, desde los albores de la humanidad hasta nuestros tiempos. La obra busca poner en evidencia que el patriarcado no es eterno ni natural sino que, como toda construcción sociocultural, es el resultado de decisiones humanas que se iniciaron en un determinado momento y, por eso, *pueden cambiar.*

Pedidos a:

Casa de la Mujer
Jr. Balta 275 Chimbote-Perú
Fono: 51-044-324852
Fax: 51-044-336002
Apto. 216

Argentina

Mabel Filippini
 CEASOL
 Terrada 2324
 1416 Buenos Aires
 Tel : 54-1 503-3674
 Fax: 54-1 503-0631

Sara Newbery
 La Urdimbre de Aquehua
 CC 8 (1421)
 Sucursal 21 (B)
 Buenos Aires

Grupo Ecuémico
 de Mujeres
 F.E.C.
 Pedernera 1291,
 San José 5519
 Mendoza

Australia

Maggie Escartin
 P.O. Box 165
 Hunters Hill, NSW, 2110
 Fax: 612-9 879 7873

Bolivia

Centro de Estudios y
 Trabajo de la Mujer
 Calle Junín 246
 Casilla 4947, Cochabamba
 Tel: 591-42-22719

Brasil

Ivone Gebara
 Rua Luis Jorge dos Santos, 278
 Tabatinga
 54756-380 Camaragibe - PE

NETMAL

Caixa Postal 5150
 09731 Rudge Ramos
 Sao Bernardo do Campo IMS
 SBC, SP
 Fax: 011 455-4899

Costa Rica

Janet W. May
 "Entre Amigas"
 Apartado 901
 1000 San José

El Salvador

Círculo Teológico Feminista
 Apartado postal 1099
 Centro de Gobierno
 San Salvador
 El Salvador-CA

Europa

Lene Sjørup
 ESWTR
 GL. Kongevej 5, DK-1610
 Copenhagen
 Dinamarca
 Fax: 45-33258110
 E-mail: lsj@cdr.dk

Estados Unidos

WATER
 8035 13th Street
 Silver Spring, MD 20910
 Fax: 301 589-3150

CAPACITAR
 3015 Freedom Blvd.
 Lake Freedom
 Watsonville, CA95076
 Fax: 408 722-7680

Guatemala

Rebeca Cervantes
 "Confregua"
 Apartado 793
 Ciudad de Guatemala

Nicaragua

Anabel Torres
 "Cantera"
 Apdo. A-52
 Managua,

México

Mujeres para el Diálogo
 Apartado Postal 19-493
 Col. Mixcóac
 03910 México, D. F.

Perú

Rosa Dominga Trapasso
 Talitha Cumi
 Apartado 2211
 Lima 100
 Tel: 51-14-235852

Uruguay

Católicas por el
 Derecho a Decidir
 CC Central 1326
 Montevideo
 Fono-fax: 598-2-485005

Venezuela

Gladys Parentelli
 Apartado Postal 51.560
 Caracas 1050 A
 Tel : 58-2-741849
 Fax: 58-2-9935573

Números ya publicados:

- Nº 1: Convocando nuestra red de ecofeminismo, espiritualidad y teología
- Nº 2: Re-tejiendo las huellas de nuestro mestizaje
- Nº 3: La teología feminista en Asia: transformando una pirámide en un arcoliris
- Nº 4: El ecofeminismo: reciclando nuestras energías de cambio
- Nº 5: De cuerpo entero
- Nº 6: Haciendo memoria: raíces indígenas
- Nº 7: Por amor al arte
- Nº 8: Desarmar la violencia
- Nº 9: Oh María, madre mía
- Nº 10: La muerte... de la vida, el otro lado
- Nº 11: Nuevas economías
- Nº 12: Cuerpo y sanación
- Nº 13: Buena nueva, buenas nuevas...
- Nº 14: Sombras, brujas, sueños
- Nº 15: ¿Hombre y mujer los creó?
- Nº 16: Afectos y poderes
- Nº 17: Ética y ecofeminismo
- Nº 18: ¿Cambiar el mundo?: nudos, desplazamientos
- Nº 19: Por sus símbolos los conoceréis
- Nº 20: Autonomías y pertenencias: ¿dónde ponemos los límites?
- Nº 21: Desde la memoria sumergida: artistas, místicas, viajeras...

Sabemos que son muchos los temas sobre los que quisiéramos intercambiar nuestras reflexiones, nuestras intuiciones, nuestras visiones. Por lo pronto, te invitamos a hacernos llegar tus colaboraciones, ya sea en artículos, entrevistas, poemas, dibujos, ritos, etc., en torno al tema del próximo número de *Con-spirando*.

Próximo número de 1997:

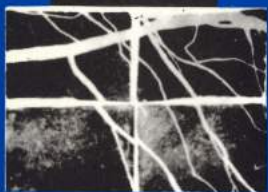
Nº 22: Un tal Jesús...“¿quién dicen Uds. que soy yo?”



*¿cambiar el mundo?:
nudos, desplazamientos*



por sus símbolos los conocemos



*autonomías y pertenencias;
¿dónde ponemos los límites?*



*desde la memoria sumergida:
artistas, místicos, viajeros...*

