

## PLAYFUL PLURALISM

En el centro de toda investigación subyace siempre un debate sobre lo que en términos de teoría feminista denominamos *feminismo de la igualdad* y *feminismo de la diferencia*. ¿Debemos aceptar los sistemas de la tradición literaria cultural dominante confrontándolos y exigiendo una revisión del *canon*, o debemos descartarlos en la búsqueda de una escritura propia, un nuevo *biolenguaje*, para intentar lo que las francesas llaman *écriture féminine* y las angloamericanas *writing the body*?

Parte de la crítica feminista sustenta que no aceptar y/o dialogar con los sistemas dominantes significaría aceptar una situación de aislamiento dentro de lo que se conoce como *Estudios de la mujer*. Otra corriente, sin embargo, cree que sólo los estudios autónomos sobre la literatura de mujeres permitirían avanzar hacia un estatus disciplinar que responda a las ambiciones políticas del movimiento feminista. El uso de las herramientas de las escuelas clásicas tradicionales establecidas (como la hermenéutica, el estructuralismo, la semiótica o el psicoanálisis, por ejemplo) podría ser útil como instrumento de análisis a fin de que se pueda rechazar el sesgo sexista que viene embutido en sus conceptos, posibilitando su transformación a través de un proceso continuo de cuestionamientos, lo que Kolodny (1986) llama *playful pluralism*. La idea central sería que, interactuando y dialogando con todas las corrientes literarias, la crítica feminista evolucionaría hacia un estatus disciplinar sólido acorde con sus propuestas intelectuales y políticas.

La crítica más radical, sin embargo, à côté de las francesas que se nutren de la deconstrucción derrideana y del psicoanálisis lacaniano, sustenta que esa posición solamente reduplicaría el sistema inicial. A partir de ese presupuesto, “*pretende exponer y dismantelar una epistemología basada en la construcción de un sujeto soberano –el hombre– que se erige como parte de la creación de las oposiciones jerárquicas que privilegian y refuerzan su posición*” (Briones, 2001:31).

Nuestra propuesta avanza un poco más: creemos que la literatura debe “dialogar también con las otras artes”. En los proyectos que desarrollamos anteriormente, sentimos que los resultados de nuestros análisis en términos literarios exclusivamente daban una impresión de “aislamiento” de todo un contexto cultural que evidentemente impulsaba a las nuevas corrientes literarias. A partir de la idea de *playful pluralism*, nos proponemos en el presente proyecto a investigar el movimiento cultural carioca<sup>1</sup> como un todo, en el periodo entre 1860 y 1930, a fin de verificar cómo la literatura dialogó con las demás artes y cómo las mujeres escritoras interactuaron con los nuevos “vientos” culturales y políticos que provocaron profundos cambios en las mentalidades al interior del país, visto que Rio de Janeiro, entonces la capital, era la “exportadora” de ideas para las demás regiones.

La literatura, que en múltiples ocasiones ha desafiado los mitos de la cultura dominante a través de la creatividad y la subversión del orden establecido, ha sido también responsable de la reproducción de una tradición literaria que funcionó casi siempre con base en la llamada “gran literatura”, cuyo *canon* es occidental (entiéndase europeo), masculino, blanco, burgués y heterosexual. A través de la historia, la literatura ha entronizado como “grandes” textos cuyos “valores universales” estaban en sintonía con los valores de la cultura dominante. Los criterios críticos que han creado el canon tradicional han excluido no sólo a las mujeres, sino también a gentes de otras razas, clases y opciones sexuales enfrentadas a la mentalidad hegemónica.

Cuestionar el canon ha sido una tarea impostergable de las minorías cuyas producciones intelectuales y/o artísticas fueron silenciadas o “ausentadas” a través de un olvido obligado. Es también la tarea clave para la crítica feminista que ha denunciado esa tradición misógina que excluyó la literatura escrita por mujeres, construyendo no sólo un “muro” que las invisibilizó,

---

<sup>1</sup> A lo largo de toda la obra, el gentilicio *carioca* referirá únicamente al natural de la ciudad de Rio de Janeiro o a aquello relativo a ella como corresponde en lengua portuguesa, y no indistintamente a todos los brasileros como suele hacerse en lengua castellana (Nota del traductor).

sino también una imagen de pasividad, sumisión y domesticidad que nos silencia y degrada. Sandra Gilbert (1986), una de las críticas norteamericanas más importantes de las últimas décadas, propugna por el imperativo revisionista: “*The impulse to revise our understanding of western literary history and culture*”, lo que Elaine Showalter definió como “*a complete and cataclysmic change in all our ideas of literary history and literary meaning*” (Gilbert apud Showalter, 1986:29).

La crítica feminista contemporánea cuestiona el canon, la ideología que lo (in)forma y los intereses a los que sirve (para hablar en términos foucaultianos). La lectura revisionista del canon denuncia las omisiones y contradicciones que enmascaran la ideología patriarcal y exige algo más que la simple inclusión de las mujeres escritoras: exige también una redefinición y reestructuración que la inclusión de las mujeres producirá en el contexto de las diversas disciplinas. Iris Zavala plantea que la historia literaria que se pretende desde el feminismo: “(...) *afirmará no sólo la producción cultural de las mujeres, sino también la prioridad de la interpretación crítica de los textos literarios desde el margen y la diferencia, como actividad desmitificadora y descentralizadora que aspira a reconocer el conflicto de discursos (y proyectos de futuro) de los textos culturales*”. (Zavala, 1993:35).

Principalmente, en dos direcciones se centraron las lecturas revisionistas de la crítica literaria: la crítica feminista, que cuestiona la imagen de la mujer en las obras de los varones, y la ginocrítica, que propone el estudio a partir de obras escritas por mujeres. La primera coincide con la crítica que el feminismo viene haciendo a la cultura en general, a fin de poner en relieve los mecanismos que, a través de convenciones sexistas, operan invariablemente en favor de la exclusión de la voz de las mujeres, distorsionando la realidad y construyendo una imagen de “feminidad” y “masculinidad” que sirven a los intereses del grupo y crean un binarismo donde la mujer es condenada a una “otredad forzosa”: “*Se trata, aquí, de aprender a resistir los procesos de ideologización desarrollados por el texto, de gene-*

*rar lecturas que oponen resistencia, lecturas resistentes, de ser lectoras resistentes*” (Briones, 2001:28).

La consecuencia más importante de esa corriente ha sido el cambio en la sensibilidad de la academia tradicional, hasta entonces aprisionada dentro de un sexismo oscurantista en relación a la literatura, las otras artes y sus exégesis. El objeto de la crítica feminista ha sido posibilitar una reevaluación de los criterios estéticos, una revisión que permita no sólo la inclusión de una estética femenina, sino también una revisión de los paradigmas y criterios de la crítica tradicional. Se trata también de ampliar los conceptos relativos a *autoría y autor*, palabras anteriormente relacionadas a hombre y/o universo masculino.

La segunda corriente, la ginocrítica, a través de la recuperación y publicación de millares de textos escritos por mujeres en diversas latitudes de Occidente, provocó un revolcón en la industria editorial, además de la relectura crítica de la producción femenina. Diarios, cartas, novelas, poemarios, biografías de escritoras y trabajos de investigación máxime, constataron la existencia de una poderosa fuerza creadora femenina que no eran meros casos “fortuitos”. Tales descubrimientos tuvieron como consecuencia una nueva teorización sobre la “literatura femenina”, término polémico que ha provocado controversias entre los teóricos de la literatura.

Ambas corrientes focalizaron su interés en los estudios de la *representación* de la imagen femenina en la literatura escrita tanto por hombres como por mujeres. La literatura sería un *médium* mimético de la realidad.

La *crítica prescriptiva*, nacida en el seno del feminismo, proponía un cambio en la imagen de pasividad y sometimiento creada por la literatura androcéntrica, mediante la creación de una nueva ficción que debía ofrecer una imagen de una mujer más independiente y actuante socialmente. Se suponía que cuanto más impactante fuese la experiencia vital transmitida por el texto, más valioso sería. Como *representación* y *construcción* son dos cuestiones íntimamente relacionadas, y los “dueños” históricos de esos sistemas (el poder de construir y representar

el mundo) siempre fueron territorio masculino, esa corriente de pensamiento ha perdido fuerza rápidamente, dejando una discusión profunda en la academia internacional sobre cómo podrían las mujeres representar sus propias experiencias.

Los agentes sociales ya no pueden verse como entidades homogéneas capaces de un pensamiento totalizante. Los seres humanos son múltiples, diversos y variables. El discurso de cada persona trae siempre la impronta una pluralidad de discursos *otros*, es decir, siempre que hablamos citamos, y en cada palabra, pensamiento y/o acto, está la huella de otros. Esta concepción nos lleva a ver el sujeto como una construcción múltiple. (Butler, 1990). Por ello, nuestra investigación se centrará en el estudio hermenéutico de crónicas periodísticas, novelas, ensayos, crítica literaria, historia del arte, historia de la música, etc. con el fin de verificar cómo las mujeres se representaron o fueron representadas en su interacción con la cultura, y cómo ese hecho cambió la visión conservadora del periodo estudiado en los aspectos artísticos, políticos y culturales.

Pero, para empezar, tenemos que enfrentarnos a la eterna pregunta de los teóricos de la literatura: *¿Existe realmente una "literatura femenina"?*

*Un texto femenino no puede ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmóvil. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es de una escritura nueva, insurrecta, lo que cuando llegue el momento de su liberación le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia. (Cixous, 1995:61).*

La "nueva e insurrecta" escritura que propone Cixous hace eco de algunas teorías feministas francesas que hablan de una *écriture féminine*, un *parole femme* (en un juego de palabras con la expresión *par les femmes*) donde un lenguaje que se relaciona con la energía libidinal femenina evoca la fase maternal en que la madre y su hija se comunican a través de un lenguaje corporal.

Ejemplo de esa forma de “hablar con el cuerpo” es la obra *She tries her tongue*, de Marlene Nourbese Philip, poeta canadiense de origen caribeño que, en un trabajo de “deconstrucción” de la poética tradicional, mezcla prosa y poesía; la lengua de la madre se sobrepone a la voz del padre, hay que girar las páginas para leer un mosaico donde la voz de la madre viene de los márgenes. La genealogía materna es el *marco cero* estético de un efecto innovador y sorprendente:

*Cuando nació, la madre cogió en brazos a su recién nacido: empezó entonces a lamerle por todo el cuerpo. El bebé lloriqueó un poco, pero mientras la lengua de la madre se movió con más rapidez y más fuerza, el bebé se quedó quieto –la madre le giró por este lado y por el otro bajo su lengua, hasta que le había lamido completamente, limpio de la sustancia blanca y cremosa que le cubría el cuerpo. La madre entonces puso sus dedos dentro de la boca del bebé –suavemente forzando una apertura; toca con su lengua la lengua del bebé, y sosteniendo la boquita abierta, sopla en ella– con fuerza, soplabla palabras – sus palabras, las palabras de su madre, las de la madre de su madre, y de todas las madres anteriores – dentro de la boca de su hija. (Nourbese, apud Russell, 2001:39).*

El trabajo de Nourbese nos relaciona inmediatamente con las propuestas de Lucy Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, que aparecen con frecuencia en muchos libros como *feministas francesas*, etiqueta que ellas rechazan fuertemente porque están en contra de clasificaciones que las encasillen dentro de un marco rígido.

Sólo los iniciados en los caminos de la psicología, la filosofía y la lingüística se sentirán cómodos en la lectura de sus obras. La falta de linealidad en el texto, los neologismos y muchas ambigüedades, transforman la lectura en un “juego interactivo” con el/la lector/a, que al final llegará a la conclusión de que “*nada es como antes era*” (Russel, 2001:41). En un trabajo de deconstrucción cultural, las tres coinciden (a grandes rasgos) en que el “orden simbólico patriarcal” es *falogocéntrico*, y trata a la mujer al margen de la cultura.

Irigaray plantea que los hombres se apoderaron del divino en el momento en que el cristianismo se apropió del derecho femenino de procrear vida:

*Sin poder divino, los hombres no podrían suplantar las relaciones madre-hijas y sus atribuciones en la naturaleza y la sociedad. Pero el hombre se convierte en Dios y se da un padre invisible, un padre-lengua. El hombre se hace Dios como Verbo, luego, como Verbo hecho carne. El esperma, cuyo poder no es inmediatamente visible en la procreación, es sustituido por el código lingüístico, por el logos. Éste se convertirá en la verdad totalizadora. (Irigaray, 1992:66).*

Irigaray, filósofa y psicoanalista francesa, fue expulsada del Departamento de Psicoanálisis en Vincennes, dirigido entonces por Jacques Lacan. Había generado una controversia sobre el poder del falo como significante privilegiado (ni hombres ni mujeres lo tienen pero lo desean). Lo criticó porque consideraba difícil que la mujer se identificara con ese símbolo monolítico, fijo y restrictivo. Si la mujer tiene órganos sexuales múltiples, ¿por qué se identificaría con ello? Sustentó que el sexo de la mujer es formado por dos labios que se tocan continuamente (sin que nadie se lo pueda prohibir), y que a la vez no se pueden dividir. Propuso el cuerpo femenino como una *contraestrategia* al cuerpo masculino, un espacio desde el cual la mujer pueda hablar como sujeto.

*[La mujer] es indefiniblemente otra en sí misma. Ésta es sin duda la razón por la que se dice que es temperamental, incomprensible, perturbada, caprichosa, por no mencionar el lenguaje con el que “ella” se expresa en el que “él” es incapaz de discernir significado alguno. Las palabras contradictorias le resultan disparatadas a la lógica de la razón, y son inaudibles para quién sólo es capaz de oír a través de redes, de un código preparado de antemano. (...) Hay que escuchar de otra manera para poder oír “otro significado” que está tejiéndose constantemente, abrazando palabras sin cesar, y al mismo tiempo desechándolas para evitar estancarse, inmovilizarse. (...) Por lo tanto, es inútil obligar a las mujeres*

*a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir (se) para que el significado quede claro. (...) Si les preguntas insistentemente en qué están pensando, sólo pueden contestarte: en nada. En todo.* (Irigaray apud Moi, 1989:154).

Si Cixous propone que las mujeres deben representarse en sus propios términos al margen del *orden simbólico del padre*, extrayendo de sus propios cuerpos una escritura con “tinta blanca” (leche materna), la “textualidad del sexo”, Irigaray propone algo diferente: un nuevo *orden simbólico femenino* basado en la relación madre-hija a través de una escritura “erótica y orgásmica”. La crítica literaria con frecuencia las tilda de “esencialistas”, argumentando que sus ideas al final retornan al viejo binarismo inicial.

La mujer como el “continente oscuro”, sigue siendo debatida por el pensamiento posestructuralista. Julia Kristeva, crítica literaria, psicoanalista y lingüista nacida en Bulgaria, es una de las más radicales con relación a una identidad esencial (femenina o masculina). Plantea que es un absurdo, una idea oscurantista, el creer que “uno es mujer” o “uno es hombre”. Sustenta que el concepto “mujer” es algo que no se puede representar, que está más allá de las nomenclaturas e ideologías. Kristeva subvierte las teorías lacanianas y se centra en la fase preedípica entre madre y bebé. Desarrolla el concepto de *chora* semiótico, una fase psicobiológica en la que la bebé responde positiva y/o negativamente a los impulsos del cuerpo de la madre, estableciendo el inicio de una identidad diferenciada que lo prepara para la “fase del espejo”:

*La experiencia y proceso de individualización se desarrolla en una dialéctica entre las dos influencias: entre lo semiótico y lo simbólico. (...) el sujeto está siempre en proceso, no logrando nunca una identidad coherente y estable aunque lo piensa. Lo semiótico puede desestabilizar, en cualquier momento, el intento de fijar una verdad falogocéntrica.* (Russell, 2001:48).

Sin embargo, Kristeva no propone un regreso de las mujeres a lo semiótico, que inevitablemente las conduciría a un estado



de neurosis. El orden *simbólico del padre* es esencial porque tiende a controlar la comprensión significativa de mundo que compartimos, sirve para ordenarlo y jerarquizarlo (aunque lo nombre básicamente en masculino). Su propuesta es más bien una dialéctica intertextual entre lo semiótico y el orden simbólico. La identificación absoluta con la madre resultaría en la disolución del “yo” de la niña, consumiendo su identidad, llevándola a una posible autoaniquilación, caso probable de escritoras como Virginia Woolf, Silvia Plath o la poeta brasilera Ana Cristina César, que pusieron fin a sus vidas.

La mayor crítica del movimiento feminista al posestructuralismo yace en que deconstruye también el significado de la lucha de las mujeres. Si la mujer no existe, ¿sobre qué bases se articularían sus demandas? ¿Qué hacer en una sociedad donde siempre hay un “otro” subvalorado? Acusado de elitista y distante de las realidades políticas, de crear teorías que son un callejón sin salida, el posestructuralismo es fuertemente cuestionado en sus paradojas. Críticas aparte, declaramos muy de nuestro agrado la *écriture féminine*, porque eleva lo *personal* a la categoría de *político* en una amplia aceptación de que la sumatoria de las diferencias es lo que realmente debe ser considerado como universal (*ni tanto a Lacan, ni tanto a Derrida* nos parece la solución más sensata). Huir a la “metodolatría” patriarcal implica no poner límites a lo que puede ser dicho o discutido, es imponer la subjetividad y la autoridad de la experiencia vivida:

*Lo que también diferencia a la crítica literaria feminista de otras escuelas críticas contemporáneas es su carácter antiautoritario, la existencia de una Prístina Madre cuyos textos son objetos de veneración, o de un único sistema de pensamiento que funciona como fuente privilegiada de conocimiento; por el contrario, las ideas que han echado a andar la teoría literaria feminista se han desarrollado a partir de varios frentes de investigación y acción feministas; en primer lugar, de la propia lectura en cantidad y en profundidad de literatura de mujeres y, en segundo lugar, del propio avance de la teoría feminista y de la teoría literaria. Insisto en que el feminismo debe considerarse como una*

*indagación multidisciplinar, como un sistema abierto y en continuada y dinámica relación dialéctica con otras corrientes críticas contemporáneas.* (Briones, 2001:32).

Esa “apertura” permitió la inclusión de otras importantes voces sociales marginadas, verbigracia, la crítica literaria lesbiana que surgió en los años setenta, con el establecimiento de la escritura de autoras lesbianas que han sufrido una doble marginación: ser mujeres y tener una opción sexual diferente al modelo *heterosexista*, uno de los instrumentos de poder más efectivos de la cultura patriarcal.

Con mucha frecuencia, se dice que la historia de la sexualidad está dividida en dos partes: antes y después de la revuelta de Stonewall (1969) por la igualdad de los derechos civiles para los homosexuales. Los grupos de concienciación buscaban nuevos espacios, bares, librerías, conciertos de rock donde encontrar un público interesado en compartir discusiones sobre el tema. Nuevas actitudes iban perfilándose. Mucha gente resolvió asumir su homosexualidad y adherir a la lucha por el reconocimiento de la “dignidad” homosexual. Cuando en 1973 Jill Johnston publica sus crónicas –que circulaban en el periódico neoyorquino *Village Voice*– en un libro llamado *Lesbian nation*, queda claro para la crítica literaria que nuevos caminos en la literatura estaban por abrirse. El *Gay Liberation Front* fue el inicio de lo que hoy se conoce como GLBT (en castellano, LGTB).

En 1973, Adrienne Rich gana el Premio Nacional de Literatura de los Estados Unidos con el libro de poemas *Buceando hacia los restos del naufragio*, y lo acepta con la condición de dividirlo con las otras dos finalistas, ambas afroamericanas: Audrey Lorde y Alice Walker, que escribiría más tarde *The color purple*. Rich, que anteriormente encarnara el ideal típico de la mujer americana, abdica de los privilegios de madre perteneciente a la estricta sociedad de Boston y sin mayores traumas se junta al movimiento feminista lesbiano. En Francia, Monique Wittig publica *El cuerpo lesbiano*, un gran poema en prosa en el que busca suplir la falta de mitos que inscriban el nombre de las

mujeres en una epopeya fundacional de los mismos moldes de *La Odisea* o *La Ilíada*. Rescata mitos clásicos y deidades femeninas, y coloca junto a ellas una Arquimedea, una Osiris, una Crista; y como escenario de fondo, las islas mediterráneas en una clara alusión a Safo y el espacio mítico de la isla de Lesbos. Wittig resucita el deseo femenino y el cuerpo lesbiano, objeto de risa y prejuicios durante siglos. El mito preedípico del amor ideal por otra mujer (la madre) se hace posible dentro de otra dimensión, una mujer ya puede querer a otra aquí y ahora. El deseo lésbico, otrora considerado parte del universo pornográfico, pasa a ser visto bajo otros parámetros.

No obstante, en la Conferencia Internacional Feminista de 1979 en Nueva York, la laureada Audrey Lorde denuncia la escasa presencia de las mujeres negras, lesbianas y tercermundistas. Critica la falta de debate sobre las diferencias en las vidas de las mujeres, falta que de cierta forma repetía las exclusiones practicadas por el patriarcalismo. Las chicanas Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa aceptan el desafío y publican entonces un libro que hoy es un clásico de los años 80, *This bridge called my back*, con una compilación de textos de autoras de las más diversas procedencias, razas, clases sociales. Surge un nuevo género, el *fronterizo* (inspirado en *On the borderline* de Anzaldúa), una escritura que combina prosa, ficción, autobiografía, transmisión oral y multilingüismo, inventando una tradición propia en que las mujeres crean su propio mito de origen, sus precursoras, para que puedan vislumbrar un futuro. Audrey Lorde en su biografía *Zami: a spelling of my name* (1982) inventa su propia ancestralidad escribiendo: “No había madres, ni hermanas, ni heroínas, Teníamos que hacerlo todo solas como nuestras hermanas Amazonas que cabalgan en los remotos confines del Reino de Dahomey” (apud Benegas, 2001:98).

A la crítica literaria que vaticinaba para la literatura lesbiana una rigidez monolítica, un único lenguaje, las escritoras respondieron con ironía posmoderna a través de un lenguaje incluyente formado por muchísimas *sujetas* (nos permitimos aquí el neologismo) creativas, construyendo lo que se podría llamar

una rica heteroglosia. Por su posición marginal, comprendieron más que nadie que hablaban “la lengua del enemigo”, y la necesidad de adoptar una estética propia, capaz de convertir la literatura en laboratorio de una subjetividad que intenta, a través del arte, eternizar la voz de “las mujeres que aman a las mujeres”.

Las escritoras negras representan un capítulo aparte si hablamos de marginación, pues sufrieron una doble exclusión por su sexo y su raza. La crítica que impulsaba a los escritores afroamericanos las discriminaba a ellas por ser mujeres; y qué decir entonces de las escritoras negras lesbianas, cuya condición era aún “peor”: imujer, negra y lesbiana!

Esa doble o triple exclusión tuvo consecuencias importantes en el desarrollo de la literatura de las mujeres negras, mestizas y tercermundistas. Su reconocimiento llamó la atención sobre la equivocación de la crítica feminista que sólo privilegiaba la escritura de las mujeres blancas de clase media y alta, no incorporando en sus antologías a las negras y las mujeres de los países “periféricos”. Su marginación con relación a las corrientes críticas más reconocidas las ha llevado a un monumental esfuerzo en el sentido de recuperar su propia tradición literaria y combatir los insidiosos estereotipos que fueron construidos sobre ellas: la negra altamente sexual, la lesbiana masculinizada que quiere pasar por hombre, y la tercermundista que no piensa ahogada en su propia pobreza, citando apenas algunos.

Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, habla de “una frase femenina” que cada escritora debería encontrar, basada en una sintaxis, una lógica y una razón propia e innovadora, para enfrentar los cánones patriarcales. Su escritura fragmentaria, escurridiza y desde el inconsciente, es seguramente lo que en teoría literaria llamamos el *marco cero* de la resistencia activa y subversiva contra las estructuras de poder, sean ellas en la vida pública o privada.

Las últimas décadas han sido clave para la escritura femenina. Las mujeres escriben con más soltura, y la imagen de sus propios cuerpos tiene una relevancia especial en la nueva esté-

tica. Nombrar sus propios cuerpos y realidades en femenino ha sido un desafío enorme que seguramente cambió la historia de la cultura. Cambió también a las lectoras que ahora encontramos puntos de intersección con otras mujeres. Ntozake Shange comenta que los hombres, sin embargo, sienten un cierto rechazo cuando las mujeres escriben “*sobre todas estas tonterías acerca de sus cuerpos y sangre y críos y lo que verdaderamente está pasando en casa*”, y generalmente salen corriendo a causa de un profundo miedo de contagio con lo sucio (apud Ostriker, 1987:92).

El proyecto político y crítico feminista en la actualidad tiene como prioridad deconstruir los fundamentos de la metafísica occidental a través la diferencia sexual. Una diferencia que nos permita rescatar la *historia suprimida*, la *otra historia* (para hablar en términos de la Escuela de los Annales), para que puedan comprenderse los efectos de hábitos de pensamiento patriarcales que aún subsisten. Para ello es fundamental el *impulso revisionista* de que nos habla Gilbert, un impulso que mueve la vida de centenares de investigadores que pasan parte de sus vidas rescatando en archivos los escritos de varias generaciones de mujeres escritoras que fueron *borradas* de la historia oficial. De ahí la suma importancia (tantas veces no reconocida) y el valor de la historiografía, disciplina a que nos hemos dedicado con pasión en la última década y que hace parte de un esfuerzo monumental que una red nacional de investigación liderada por historiadoras/es feministas ha desarrollado en Brasil.

Además de no poder ver a los agentes sociales como entidades homogéneas, como ya dijimos anteriormente, cada acto discursivo refleja también las diferencias de posición social de género, clase, etnia, religión, etc. del *sujeto discursivo*. Esta concepción del lenguaje nos lleva a ver el sujeto como una construcción múltiple. El sujeto no existe antes de los discursos sino que se constituye en ellos, o sea, al decir y al hacer nos constituimos en un determinado tipo de sujeto. Por ello nos parece de vital importancia investigar cómo las mujeres se representan (y son representadas) en los medios culturales circulantes más

significativos del siglo XIX e inicios del XX –la novela, el periodismo, el teatro, la música–, no exclusivamente en los textos escritos por ellas, sino también en la representación de lo femenino por parte de los escritores, críticos, cronistas e intelectuales más significativos del mundo cultural brasileiro de la época.



Leitaria y sorveteria Mineira - Centro Rio de Janeiro