

ROCÍO ROMERO AGUIRRE

Presentación

Cuerpos, territorios y palabras propias

El ensayo es, desde Montaigne, un género que se define por la tentativa, el rodeo y la inconclusión. Esta constitutiva inestabilidad lo ha convertido, históricamente, en un espacio de riesgo para el pensamiento: un lugar donde la subjetividad del yo puede irrumpir y construirse como un principio de autoridad distinto al de la ciencia o la filosofía. Por ello, no es casual que el ensayo haya sido uno de los géneros privilegiados por las escritoras latinoamericanas del siglo XX y XXI para articular reflexiones sobre la condición femenina: su flexibilidad formal, su tolerancia a la contradicción y su apelación a la experiencia vivida lo hacen idóneo para voces que no han encontrado lugar en los géneros canónicos.

El ensayo escrito por mujeres que tematiza la condición femenina opera en una dimensión performativa donde la experiencia de género no solo constituye su objeto, sino que se inscribe en la forma misma del texto. En consecuencia, contenido y forma despliegan una amplia variedad de configuraciones y estrategias. Esta experiencia introduce en la práctica reflexiva ciertos procedimientos como la irrupción de la anécdota personal en el

argumento, la hibridación de registros, la apelación a la duda y la autocrítica, así como la incorporación de lo doméstico como materia de pensamiento, sin menoscabar el rigor ni la densidad analítica del ensayo. En este sentido, tales rasgos configuran una epistemología «otra», que se opone al sujeto universal trascendental y afirma un pensamiento situado, con frecuencia encarnado.

La tradición del ensayo femenino en América Latina tiene una historia larga y poco estudiada. Desde Sor Juana Inés de la Cruz, cuya Respuesta a Sor Filotea (1691) puede leerse como uno de los primeros ensayos feministas del continente, pasando por Rosario Castellanos, cuyo ensayo *Mujer que sabe latín...* (1973) constituye un hito en la articulación de la crítica literaria y el pensamiento de género, hasta Diamela Eltit, Elena Poniatowska o, más cercana a nosotras, Cristina Rivera Garza, el ensayo latinoamericano escrito por mujeres ha ido forjando sus propias tradiciones formales y temáticas.

Mary Louise Pratt (1993) ha denominado «ensayo de género» a esta tradición que se desarrolló en paralelo al ensayo de identidad canónico: un corpus de cientos

de textos, que va desde *Emancipación moral de la mujer* de Juana Manso (1852) hasta *Ser política en Chile* de Julieta Kirkwood (1986), y que se propone sistemáticamente interrumpir el monopolio masculino sobre la palabra pública y la autoridad intelectual; cito uno de mis párrafos favoritos:

Quiero con mi atrevimiento alentar a la publicación de los cientos de trabajos, ensayos, cuentos, poesías, que tantas mujeres durante tanto tiempo hemos escondido bajo las camas, en armarios oscuros. Necesitamos la confrontación y el juego de las ideas abiertas de par en par, millones de claridades, de pequeñas ideas (p. 21).

Es notable que el corpus al que se refiere Pratt muestra una producción continua, vigorosa, que aborda los grandes debates de la historia latinoamericana como la independencia, el progreso, la identidad, la ciudadanía desde la experiencia específica de las mujeres, y que solo ha permanecido invisible por la fuerza de los mecanismos de exclusión canónica que el propio ensayo de género se propone desmontar; con lo cual demuestra que las autoras del llamado «ensayo de género» construyeron una amplia tradición propia.

Este horizonte de exclusión y resistencia no se agota en el pasado. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, en su indispensable volumen *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (2019), han mostrado que la noción misma de autor, desde el Romanticismo y hasta la problematización foucaultiana en 1969, está marcada de modo constitutivo por una exclusión de género: la autonomía, la singularidad, la originalidad y la interioridad trascendente que definen al «gran autor» son atributos históricamente

identificados con lo masculino, mientras que a las mujeres se les ha asociado con la reproducción, la imitación, lo doméstico, lo sentimental y la espontaneidad sin arte. El resultado es que la escritora aparece siempre como una «excepción» o una «anomalía», excepcionalmente reconocida, frecuentemente descontextualizada y privada de genealogía, sus obras son desautorizadas mediante una larga serie de mecanismos que Joanna Russ (2018) clasificó en su catálogo de estrategias de supresión («ella lo escribió, pero no es realmente arte», «ella lo escribió, pero tuvo ayuda», «ella lo escribió, pero solo escribió uno»). La figura de la autora, así entendida, no es simplemente la de un sujeto femenino que escribe: es el resultado de un proceso cultural complejo en el que el género sexual determina los modos de producir, circular y valorar los textos.

A este panorama se añade la dimensión del mercado y la celebridad literaria, analizada por Nattie Golubov (2015), quien señala que el debate entre la muerte barthesiana del autor y las reivindicaciones feministas de la experiencia encarnada como fuente de autoridad textual sigue sin resolverse, y que en el contexto del capitalismo cultural global esta tensión adquiere nuevas formas, pues «celebridad [femenina] es problemática por el uso que se le ha dado al cuerpo femenino en los medios, objeto del deseo masculino, usado a voluntad de este por su pasiva materialidad» (p. 38), en contraste con la autoría masculina que funciona como un «significante trascendental» (p. 39). La celebridad literaria femenina confirma la asociación histórica entre lo femenino, la cultura de masas y el consumo, y reedita, bajo formas aparentemente más igualitarias, las mismas jerarquías que se proponía desmontar.

El debate sobre la escritura ensayística de las mujeres a la luz de los textos del dossier que integra este número de la revista *Fuentes Humanísticas* revela que la relación históricamente construida como conflictiva entre las mujeres y la escritura, las mujeres y la lectura, las mujeres y la creación, sigue siendo un tema vigente dentro de nuestras preocupaciones. Los silencios a los que convoca romper Julieta Kirkwood han formado parte de la historia oculta de la escritura de las mujeres. Tillie Olsen documentó en 1971 las dificultades que atravesaron las mujeres para insertarse en el campo de la creatividad literaria e investigativa debido a las labores de cuidado que exigen la maternidad, el matrimonio y el trabajo, actividades que necesariamente resuelven las mujeres en condiciones precarias. La escritura entonces se posterga a falta de espacios de cuidados compartidos y de trabajo digno. En contraste con las grandes obras, cuyos autores masculinos obvian el arduo trabajo de cuidados que hizo posible su quietud y concentración, las autoras lidian con obstáculos materiales y simbólicos que silencian su escritura, postergándola por décadas, clausurándola después del primer libro o enterrándola en el anonimato de los anaqueles que jamás le permitirán llegar a antologías y mucho menos a programas de estudios universitarios.

Cuando se trata de la escritura ensayística de mujeres, como mencioné antes, insiste una lectura reductivista que demoniza la presencia del cuerpo y de la experiencia femenina en primera persona. Encasillar como literatura personal o íntima es una de esas estrategias que, si bien no silencian del todo la escritura, sí cuestionan su calidad estética y profundidad reflexiva, confinándola a un gueto aparta-

do de la producción literaria e intelectual considerada como seria. La crítica literaria Julia Penélope Stanley lo explica de la siguiente manera:

La táctica favorita utilizada para mantener la estética masculinista es descartar el trabajo de las mujeres como «confesional», mientras que las letras de los hombres son elogiadas y transmitidas a las generaciones futuras como declaraciones «universales» que deben ser atesoradas y preservadas. Claramente, cuando un escritor ha recibido el respaldo de los críticos masculinos, sus declaraciones se aceptan como «verdades universales», declaraciones que soportarán el escrutinio de generaciones de lectores masculinos. Cuando una mujer escribe sobre el amor, o sobre cualquier otro aspecto de su vida, se la tacha de escritora «confesional», y sus «efusiones» ni siquiera valen el papel en el que están impresas, cuando se publican (p. 56. La traducción es mía).

La estética masculinista que describe tan bien Julia Penélope debe robustecerse con otros elementos. El sujeto universal cuyo conocimiento forma parte del patrimonio de la humanidad es un hombre, es cierto, pero uno muy particular. Uno blanco, heterosexual, europeo, católico, portador de los valores del liberalismo y de un tipo de progreso que, sin ninguna duda, devasta los territorios y subjetividades que desbordan ese mínimo centro cultural y político del capitalismo blanco y patriarcal. Esa misma estética es la que intenta apropiarse de los criterios de valor estéticos e intelectuales, pues la escritura reflexiva y de ficción son, al fin y al cabo, modos de representar, construir y producir temporalidad (pasado, presente y futuro) y, consecuentemente, subjetividades. Por ello, la escritura es un permanente campo

de disputa, incluso cuando se silencia. Tillie Olsen en *Silencios*, una obra que le tomó décadas de trabajo postergado, piensa con nostalgia en los escritores cuyas circunstancias no les permitieron escribir: «¿O quizá hubo otras demandas, otras responsabilidades que anteponer a la escritura? (Pienso en aquellos escritores cuya clase, sexo y color aún quedan en los márgenes de la literatura, para quienes el hallazgo de la voz literaria supone un logro extenuante contra todo tipo de complejas probabilidades)». En el paréntesis quedan escondidos escritores y escritoras marcados por una serie de opresiones que no les permitieron desarrollar su capacidad literaria. Aquello que Josefina Vicens ficcionalizó en *El libro vacío*, Olsen lo explica partiendo de su propia experiencia como mujer precarizada. La carga de la expectativa literaria que recae sobre José García llena de silencio el cuaderno destinado a la escritura de su obra.

Pienso en el ensayo que practican las mujeres y otras subjetividades de «los márgenes» como un modo de oponerse a esa serie de expectativas calculadas que llamamos canon literario. Vivian Abenshushan ha abordado el problema del trabajo intelectual de las escritoras desde sus diversas aristas, en *Escritos para desocupados* piensa una y otra vez en la dificultad de ser una escritora en medio de la precariedad y el tiempo de la producción del mercado cultural. «¿La ensayista es una mujer lenta? Yo lo soy, aunque tenga una iMac de cuatro núcleos que es una ráfaga. Soy una habitante del tiempo lento. Demasiado lento. Una mujer impuntual. Y estas son mis confesiones» (p. 50). El tiempo de la escritura y del pensamiento ocurre a una velocidad que no funciona en el mercado, más aún cuando las labores de cuidado y

las expectativas sobre los cuerpos femeninos introducen paréntesis temporales que entorpecen la reflexión.

Escribir tomando distancia de la estética masculinista es uno de los rasgos del ensayo contemporáneo; incluso desde la desobediencia, el ensayo actual produce formas alternativas de pensamiento y temporalidad. Lenguajes expandidos que no solo reimaginan los significados predominantes, iluminándolos desde lugares insólitos, sino que también introducen la vivencia de seres no humanos, con lo cual la escritura ensayística opera una serie de desplazamientos hacia realidades que complejizan nuestra experiencia del presente.

La exploración incesante a través del pensamiento que caracteriza al ensayo hoy se amplía desde las experiencias de las denominadas otredades; por ello, la lectura que hace Marta Sanz de Tillie Olsen resulta pertinente: «Tal vez para escribir sobre los márgenes, para colocar en el centro unos márgenes que consecuentemente dejan de ser, hay que habitar el margen o sentirse parte de él en cierto modo» (2022, apartado 18). Las formas de marginalidad, como sabemos, desestabilizan los regímenes dominantes de inteligibilidad del mundo, estructurados desde una perspectiva masculinista. En este dossier, titulado «Ensayo expandido: formas contemporáneas, archivo y disidencia genérica», las autoras exploran los diversos bordes de la experiencia femenina en la creación desde cuatro perspectivas disciplinares. Procedentes de las artes plásticas y digitales, así como de la dramaturgia, sus propuestas configuran un campo de reflexión situado. En sus textos se advierte una atención rigurosa a problemáticas contemporáneas que no solo se articulan

conceptualmente, sino que se inscriben en la trama de sus propias experiencias, tensionando así las fronteras entre práctica artística, pensamiento crítico y escritura. Traigo para mí misma y para esta presentación la definición que Verónica Gerber propone para el ensayo especulativo:

Ensayar especulativamente es considerar que se pueden hacer mundos poniendo atención a lo que nos circunda, y aquí estoy glosando a Anna Lowenhaupt Tsing. En *The Mushroom at the End of the World* dice que mirar hacia adelante es lo que el progreso quiere que hagamos, pero la vida está a nuestro alrededor, no allá adelante. Ensayar especulativamente es entonces y, sobre todo, un intento por mirar alrededor (2021, p. 14-15).

Si bien los ensayos que forman parte del dossier «Ensayo expandido: formas contemporáneas, archivo y disidencia genérica» no son especulativos en tanto que no se abocan a imaginar mundos, sí muestran formas diversas y amplias de atención al entorno desde la experiencia propia.

Lo que distingue a esta tradición es la tendencia a desbordar las fronteras entre el ensayo, la autobiografía, la crónica y la poética; la apuesta por la fragmentación y la hibridez como estrategias epistemológicas; y la voluntad de hacer del yo (un yo encarnado, territorializado) el punto de partida de la reflexión, en lugar de simular una objetividad imposible. Los cuatro ensayos de este dossier se inscriben plenamente en esta tradición, actualizándola con las preocupaciones del presente: la interseccionalidad, la decolonialidad, los estudios de la imagen y el análisis psicoanalítico. La interrupción del monólogo masculino que identifica Pratt en las ensayistas latinoamericanas sigue latiendo en los ensayos

de este dossier, pero con impulsos que buscan una voz y un lenguaje propio que ya no pase por la negación del estereotipo impuesto a las mujeres.

En «Usar pretextos y un cuerpo que se desborda en líneas», Yaret Belén Ramírez Becerra construye un ensayo que se interroga a sí mismo como forma: tomando como pretexto, en el sentido etimológico y performativo del término, su dificultad declarada para el dibujo, la autora despliega una reflexión sobre los modos en que el cuerpo y el lenguaje se anudan en la práctica de la escritura. La libreta, la pluma, la carta escrita en clase, el garabato que no quiere ser exhibido; tanto los objetos como los gestos funcionan en el ensayo como sedimentos de una historia íntima en la que escribir es un acto de supervivencia y de autopercepción. La fragmentariedad, la bifurcación de sus digresiones sobre la acumulación de recuerdos y de confidencias, son rasgos distintivos del género ensayístico. El texto de Ramírez Becerra expande los límites del género ensayístico al incorporar la torpeza como método, la ansiedad como materia reflexiva y la incomodidad corporal (el dolor de espalda, el nervio en el estómago, los niveles de cortisol) como coordenadas epistemológicas desde las cuales pensar la escritura, la imagen y la experiencia de habitar un presente que se archiva en objetos tan fugaces como un sticker de WhatsApp o un dibujo pegado al refrigerador.

Alma Gabriela Ríos Soberanis propone un ensayo que desborda deliberadamente los límites del género, «Flora endémica: narrativas geológicas y reescritura para desmontar una mirada colonial del territorio», construido como montaje multimodal de texto reflexivo, imágenes de archivo familiar e institucional, anécdotas persona-

les, fragmentos de reescritura y materiales audiovisuales. El texto opera como dispositivo desedimentativo para contraponer la mirada colonial que el viajero francés Mathieu de Fossey proyectó sobre el territorio de Coatzacoalcos en 1831 con la memoria afectiva, oral y visual que la propia autora ha construido en ese mismo suelo. Apoyándose en el concepto de escritura geológica de Cristina Rivera Garza, Ríos Soberanis piensa a la reescritura como actualización: volver sobre el texto del colonizador para atravesarlo con la experiencia de quien creció entre las bugambilias, los mosquitos, el río y el calor de esa tierra supuestamente inhóspita es un modo de producir presente, de hacer legible la identidad como construcción temporal y estratificada. La flora endémica funciona en el ensayo como metáfora de una pertenencia que no borra su historia colonial, sino que la incorpora como capa visible del terreno sobre el que la autora se dispone a escribir, afirmando con ello que toda escritura es también, siempre, una escritura territorializada.

En «Escribir como señora: discurso en un acto», Arizbell Morel-Díaz adopta la estructura del texto dramático, con personajes, acotaciones escénicas y didascalias; la autora convierte la pregunta por el estatuto peyorativo de la expresión «escribir como señora» en una investigación simultáneamente teórica, poética y política sobre quién tiene derecho a escribir, desde dónde y bajo qué condiciones. La anécdota que detona el texto es tristemente familiar a generaciones de mujeres: el comentario de un profesor en un salón de clases que provoca un silencio colectivo incómodo se expande hacia una genealogía crítica del término «señora» desde su connotación doméstica y burguesa, pasando por

su resignificación interseccional, hasta su potencial como afirmación de una poética femenina que escribe «cuidando la sopa, bordando, trapeando», es decir, desde los intersticios de la vida cotidiana y sus labores históricamente invisibilizadas. Morel-Díaz invoca a Bárbara Colio y a Sonia Gregorio para sostener que las mujeres en las artes han estado siempre aquí, escribiendo desde los márgenes o bajo nombres masculinos para ser tomadas en serio, y que reivindicar la escritura de señora no es capitular ante los estereotipos de género, sino apropiarse de ellos para subvertir, desde adentro, tanto los criterios de valor literario que excluyen a las mujeres como la jerarquía que separa el pensamiento legítimo de la experiencia encarnada.

La escritura de Laila Erendira Ortiz Cora sin duda tiene una vocación manifiesta y factura visceral que se propone desacralizar las figuras culturales de La Mujer y La Madre como constructos que oprimen tanto a quienes los encarnan como a quienes se relacionan con ellos en diálogo con Lacan, Bataille, Recalcati, Groys y Dufourmantelle. En «Maldita y horrible. La bruja que nace y arse ante La Mujer muerta», la autora articula una reflexión sobre el cuerpo femenino como «mansión embrujada», sobre la necedad como acto de enunciación y sobre la bruja como figura que condensa la amenaza que representa el habla femenina para el orden simbólico. El ensayo de Ortiz Cora mezcla el registro teórico con el manifiesto, la lírica con el soliloquio y la erudición con una dicción deliberadamente excesiva, obscena y claridosa, «con pelos y ajos en la lengua», como ella misma escribe, que no busca la elegancia retórica, sino la perturbación y la incandescencia de una voz. Al proponer que error, sacrificio, horror y violencia

son las «joyitas» desde las que hablan las brujas, Ortiz Cora expande los límites del ensayo académico para convertirlo en aquelarre donde la escritura femenina enuncia, devela y desampara con la misma potencia con que, históricamente, se ha intentado silenciarla.

Referencias

- Abenshushan, V. (2013). *Escritos para desocupados*. Surplus Ediciones.
- Gerber Bicecci, V. (2021). Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe). En V. Gerber Bicecci (Ed.), *En una orilla brumosa: Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura* (pp. 13-34). Gris Tormenta.
- Golubov, N. (2015). Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista. *Mundo Nuevo*, 7(16), 29-48.
- Kirkwood, J. (1986). *Ser política en Chile: Las feministas y los partidos*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (Eds.). (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria.
- Pérez Fontdevila, A. (2019). Qué es una autora o qué no es un autor. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 25-59). Icaria.
- Olsen, T. (2022). *Silencios* (B. Gago, Trad.; M. Sanz, Pról.). Las afueras.
- Pratt, M. L. (1993). «No me interrumpas»: las mujeres y el ensayo latinoamericano. En S. Jaramillo, M. A. Semilla Durán y V. Peralta (Eds.), *Desde la escritura* (pp. 70-88). Universidad de los Andes.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (G. Fortún, trad.). Dos Bigotes.
- Sanz, M. (2022). Silencios y números. En T. Olsen, *Silencios* (pp. 8-28). Las afueras.
- Stanley, J. P. (1974). «Fear of Flying?» Sinister wisdom. *Charlotte*, 1 (2), 52-63.

