

## Doña Monstruo la Soltera o la Naturaleza Desatada<sup>1</sup>

MABEL ALICIA CAMPAGNOLI  
UBA - UNLP

### Introducción: una pintura social

*"¡Una mujer sola! ¿No hay cierto lamento en la asociación de estas dos palabras?"*

Dora Greenwell: *Nuestra soltera*

La calificación de 'mujer sola' surge en el siglo XIX cuando las sociedades urbanas se conmueven ante el gran número de mujeres que se ganan la vida por sí mismas en lugar de administrar el dinero de los hombres. En la sociedad victoriana, por ejemplo, el asombro causado por esta nueva figura sedimenta en la expresión *redundant women*, que describe: "puesto que no cumplen con los deberes y las tareas naturales de esposa y de madre, deben abrirse un camino artificial y tienen que encontrarse con todas las penalidades del trabajo, en vez de llenar, endulzar y embellecer la existencia de los demás, se ven obligadas a llevar, por sus propios medios, una vida independiente e incompleta". (Dauphin 1994, 131)

De este modo se expresaban tanto la amplitud como la novedad del fenómeno para la época. Fenómeno que se visibiliza en la ciudad, adonde las mujeres se trasladan para ingresar en el mercado de trabajo, al abandonar las familias en las que, en calidad de hijas, hermanas o tías, estaban integradas desde siempre en la unidad de producción. Ante este panorama, el escándalo que denuncian las sociedades europeas, no estriba tanto en la cuestión del número propiamente dicho como en la incertidumbre de la identidad social de las mujeres solas. Sin embargo, el celibato femenino occidental se inscribe profundamente en la lógica económica del siglo XIX que experimenta nuevas formas de trabajo generadoras de soledad. Así encontramos que las empleadas de almacenes en París, viven recluidas -debido a que sus hogares quedaron en la provincia- y deben permanecer solteras para no ser despedidas. El requisito del celibato se da también para las maestras y demás empleadas estatales y, en el sector privado, para las telefonistas, dactilógrafas, vendedoras y camareras. Esta incompatibilidad entre trabajo y matrimonio impone la idea de un sacerdocio laico cuando el oficio persigue un ideal humanista (enfermera, maestra, asistente social...). Entonces la identidad de las mujeres aparece signada por la alternativa excluyente de oficio o familia.

Esta disyunción exclusiva va a operar también para mujeres de sector social superior. Es el caso de las trabajadoras de 'cuello blanco' que, escapadas de los medios pequeño-burgueses, buscan distanciarse de las obreras ya que están más instruidas que la media de las mujeres y aspiran a un nivel intelectual y social superior. Pero

esas aspiraciones, en combinación con las limitaciones que les imponía el trabajo y con su entrega psicológica al mismo, les impiden encontrar pareja: es el precio que hay que pagar para subir unos peldaños en la escala social. El Estado, que es el primer empleador de mujeres en todos los países de Europa, es el primer 'fabricante' de solteras.

Pero la condición de soltera no sólo es padecida, aparece también la soltería por opción. Entre las dos guerras norteamericanas (la de Independencia y la Civil), una cantidad de mujeres, privilegiadas, ciertamente, por el desahogo económico y la cultura, afirman haber elegido la libertad antes que el matrimonio. Así, a lo largo del siglo XIX, se formará una verdadera corriente cultural y política que reivindicará la autonomía femenina a través del celibato concebido como decisión política. A partir de 1870 la figura de la soltera feliz de serlo, urbana, salida de sectores acomodados, viajera, con un barniz de cultura, que da ostensiblemente la espalda a los papeles destinados a la mujer burguesa, se va afirmando en diferentes dominios de la creación y de la vida pública. No tardará, por supuesto, en hacerse oír el repudio de científicos, médicos y sexólogos que, sin rodeos les aplicarán la etiqueta de 'lesbianas', víctimas de 'desviación uterina'.

Y acá viene nuestra pregunta: ¿por qué esta exacerbación? ¿Qué relación hay entre la visibilidad de la figura de la mujer soltera y este recrudescimiento de las adjetivaciones peyorativas para su sexo? La hipótesis es que la figura de la mujer soltera connota lo monstruoso; es decir, lo aberrante para el imaginario instituido, (Castoriadis 1993) lo que escapa a la capacidad de significación establecida. Consideramos además que esta carga respecto de la fi-

gura de la soltera se mantiene contemporáneamente y será nuestra tarea develarla.

### Las naturalezas de la mujer

Las formas socioeconómicas de la modernidad dan lugar a esta nueva figura de mujer. Una mujer que para abastecerse económicamente prescinde del marido y del padre y que ya no vive en el hogar de la familia paterna. La figura de la mujer sola puede ser ocupada, entonces, por la viuda, la divorciada o la soltera. En este trabajo nos interesa la especificidad del último caso: la mujer soltera. El término está tomado en el sentido del patriarcado moderno para el que 'soltera' designa 'sola de varón'; ya sea como estado 'accidental' o 'elegido'.

El imaginario responde a esta nueva figura otorgándole la cualidad de monstruosa, cualidad que se profundiza cuando se trata de la soltería por elección. La monstruosidad surge de la tensión entre las representaciones ideológicamente instituidas de 'mujer' y las prácticas que se instituyen a través del nuevo orden socioeconómico, asentado en el Imaginario de la modernidad. Para esto nos detendremos en el ideario de la Ilustración y su paradoja fundamental: el mantenimiento de la dicotomía naturaleza = femenino -vs- cultura = masculino para una ideología sustentada en el reconocimiento universal de las subjetividades. La Ilustración, pregonera de una racionalidad que no admite excepciones, forjadora del 'ser humano' en sentido universal, postula, sin contradicción, el carácter de excepción para la mujer. Tal paradoja no se evidencia merced al uso ambiguo del término 'naturaleza' que, para el pensamiento moderno, tomará alternativamente los sentidos de:

1 - *esencia: el ser de la mujer*: lo dado, lo que no debe de-

jarse a su libre e incontenible desarrollo pues es opuesto a la cultura; es decir, lo que debe ser reprimido, controlado, domesticado por la cultura.

2 - *regla: la norma para la mujer*: el orden que legitima y sanciona la adecuada distribución de los papeles entre *naturaleza* y *cultura*. Esta segunda acepción, tan ideológica como la primera, corresponde a una nueva construcción del concepto elaborada en pro de las aspiraciones de la burguesía. (En cuanto a las acepciones de naturaleza en la Ilustración y su construcción ideológica me baso en Amorós 1991 y en otras autoras que también la toman de referente como Molina Petit 1994 y Valcárcel 1991)

Cada uno de estos significados genera distintas identificaciones para la mujer, que analizaremos separadamente.

#### 1) *esencia: mujer = sexo*

"la esencia de la mujer viene indicada justamente como gracia, expresión que nos recuerda la vida vegetativa; ella es como una flor, gusta decir a los poetas, y por último lo que en ellas hay de espiritual tiene algo de vegetativo"

Sören Kierkegaard:  
*Diario de un seductor*

Como sostén de esta identificación se ha argumentado que entre mujer y naturaleza habría una relación metonímica, una proximidad del orden de la contigüidad debido a que su cuerpo es el asentamiento del proceso generativo humano. Esta situación anclaría a la mujer en el plano de la inmediatez impidiéndole constituirse como individuo, "estatuto cultural por excelencia" (Amorós 1991, 47). De este modo, cuando de mujeres se trata, cada ejem-

plar individual de lo femenino es irrelevante y carece de entidad en la medida en que no es representación (metáfora) de su género sino pura esencia (metonimia) natural. Esto implica que cada mujer es su género y no representa a su género: cada una es presencia de 'lo femenino' y por tanto no puede orientarse hacia el otro como individualidad, carece de toda capacidad de objetivación discriminante del otro que la priva del derecho de *apetencia*. (En términos de Hegel: "[Para la mujer] en la morada de la eticidad no se trata de este marido o de este hijo, sino de un marido o de los hijos en general (...) [ella] permanece ajena a la singularidad de la apetencia" (Hegel 1996, 269).

De este modo, las mujeres sólo pueden alcanzar densidad ontológica, diferenciación dentro del genérico, según se 'liguen' con un varón.

Sólo el lazo con el varón consigue domesticar el carácter sexual de la mujer transformándola en madre. Pero esto no alcanza para que la mujer acceda a la cultura pues, en virtud de su relación metonímica con el/la hijo/a, sigue siendo 'naturaleza' aunque haya vencido su pasión. Esto le hace decir a Amelia Valcárcel: "Fue una buena, una excelente mujer, quiere decir cumplió con su obligación, no hay en ella particularidad por lo que quepa recordarla. La individualidad o la personalidad para la mujer son mal" (Valcárcel 1991, 88).

2) regla: mujer = esposa y madre

"Las mujeres no son, en primer lugar, un signo de valor social, sino el estimulante natural y el estímulo de único instinto cuya satisfacción puede diferirse: el único, en consecuencia, por el cual en el acto de intercambio puede operarse

*la transformación del estímulo en signo y definir por este paso fundamental el pasaje de la naturaleza a la cultura."*

Claudé Lévi-Strauss:  
*Las estructuras elementales del parentesco*

La mujer, conceptualizada ideológicamente como naturaleza, cumple, a su vez, un rol de mediadora por excelencia entre los varones "dadores y tomadores de mujeres" (Lévi-Strauss 1981, 269). Se trata de la transacción de mujeres que constituye, en términos de Carole Pateman, el contrato sexual (Pateman 1995) y que, en la visión de Lévi-Strauss, marca el paso de la naturaleza a la cultura. El contrato sexual es la condición de posibilidad de la asignación de roles y de ámbitos por sexo (varones: individuos y ciudadanos / mujeres: esposas y madres). Este contrato es un pacto entre varones que tiene por objeto a las mujeres: consiste en asegurarse el acceso al cuerpo de las mujeres. Éste es el marco de existencia de la Sociedad Civil, dividida en dos esferas: pública (legitimada por el contrato social) y privada (fundada en el contrato sexual). A partir de este contrato las mujeres devienen *signos*, eslabones que posibilitan la reciprocidad entre varones y la trama de los lazos de parentesco. Así la mujer es vista como símbolo de una alianza y "es esta utilización simbólica de la sexualidad lo que marca, precisamente, la entrada en la cultura. Pero el caso es que se trata siempre de la sexualidad de la mujer" (Molina Pettit 1994, 253). En su carácter de mediadora la mujer se define entonces como esposa y madre; en efecto, desde el momento en que la mujer es objeto del intercambio y no una de las partes que lo llevan a cabo en este código constitutivo del patriarcado moderno "hay 'un quien'

y un 'para quien'" (Molina Pettit 1994, 265) Es decir, hay una distribución de sitios masculinos y femeninos de la que sólo los varones resultan beneficiarios. Esta asignación normativa de los espacios busca aplacar la alteridad femenina, reducir su peligrosidad y asegurarse la eficacia del rol mediador de la mujer, a través de su confinamiento en un sitio único y seguro: el ámbito doméstico donde la mujer debe desarrollar sus papeles de esposa y de madre.

### El contrato de matrimonio

"Cuando una mujer se casa y tiene su hogar y una familia que atender, renunciará a toda otra ocupación que no sea consistente con los requerimientos de aquélla"

John Stuart Mill:

*La sujeción de la mujer*

Si juntamos las características que surgen de las identificaciones precedentes se perfila un ser abierto a los demás, que no tiene apetencias personales, que es mero vehículo, para los varones, entre naturaleza y cultura. Un ser que no alcanza él mismo el acceso a la cultura no es un individuo; no puede, por tanto, realizar la actividad cultural por autonomía: un pacto. Sin embargo, en pos de confinar a la mujer en el espacio que le es asignado, las prescripciones de su sitio van a estar selladas por un pacto, el único que la modernidad admite para ella: el de matrimonio. Éste es un pacto que las mujeres realizan con los varones no como iguales sino asumiéndose como sus pertenencias: su mujer, esposa de. Este contrato, entonces, suma varias perplejidades: está pactado por un no-individuo y no es escrito. A resolver estas perplejidades acude la noción de contrato sexual: "El contrato sexual

explica porqué una firma, o aún un acto de habla es insuficiente para dar validez al matrimonio. El acto que se requiere para sellar el contrato (significativamente) se denomina el *acto sexual*. No es sino hasta que el esposo ha ejercido su derecho conyugal que el contrato de matrimonio se ha completado. [...] No hay siquiera elección posible entre varias formas de contrato, hay sólo el contrato de matrimonio. (...) una pareja casada no puede pactar que la esposa que realiza la tarea de ama de casa reciba una paga de su esposo" (Pateman 1995, 228/9). Entonces, no hay contradicción entre la noción de contrato matrimonial y el hecho de que las mujeres que intervienen en él no sean individuos; pues no se trata de un pacto entre iguales sino de la legitimación del confinamiento femenino. El contrato de matrimonio es el lazo que ata a la mujer-naturaleza en el doble sentido de esta acepción: permite domesticar su sexualidad encauzándola; sella racionalmente su 'ser para el varón', su función de trampolín hacia la cultura, consumada en la figura de esposa y madre. Esto es lo que nos permite anunciar que la mujer soltera, al no entrar en este pacto, permanece *desatada*.

### Monstruosidades: solteras, por accidente o por opción

Ante las prescripciones que la modernidad instaura para la mujer, la figura de la soltera se manifiesta monstruosa. Como comentamos en la pintura social del inicio, las condiciones socioeconómicas del siglo XIX llevan tanto a la producción como a la visibilización de mujeres solteras. Es así que en el escenario social se troquelan las que damos en llamar solteras por accidente o por opción. Con 'accidente' nos referimos a la situación no deseada de

ese estado civil y por tanto padecida, por oposición a la calidad de electa de la segunda calificación, que también irá apareciendo en el horizonte de posibilidades femeninas. En cualquiera de los dos casos, la soltera es percibida como 'monstruo' debido a su 'naturaleza desatada'.

En principio, la soltera está 'dosatada' del lazo del matrimonio cuya función es 'corregir' o 'atenuar' la inmersión femenina en la naturaleza, según su doble significado. Estos sentidos se combinan con dos acepciones de *monstruosidad*: (Enciclopedia Salvat. Diccionario 1983)

1) *Desorden grave en la proporción que deben tener las cosas sobre lo natural y regular.*

2) *Que es contra el orden natural.*

La primera acepción se concilia con el primer sentido de naturaleza (esencia: mujer = sexo) e implica entonces 'naturaleza desatada' por cuanto la pura sexualidad de la mujer no encuentra barrera, contención; es exceso de biología que se desborda a sí misma; desproporción.

Pero la segunda acepción coincide con una visión normativa (regla: mujer = esposa y madre) y entonces 'naturaleza desatada' es el no acatamiento de la regla del 'silio' mediador de esposa; es exceso que transgrede, subvierte, e insinúa el horror de manifestar un deseo. En este sentido, la norma fundamental que sobrepasa es la interdicción de pretenderse individuo, sujeto.

Detengámonos en cada caso.

1) *Soltera : Monstruo :: Naturaleza : Exceso*

Como soporte del análisis tomaremos la obra cuyo título sugirió el de este trabajo. (García Lorca 1990) El personaje *Doña Rosita* corresponde a una mujer soltera 'por accidente'. Nos interesa

este texto porque encontramos en él la pintura, si bien poética, de la primera clase de monstruosidad señalada. Hay una metáfora central que lo atraviesa y que traducimos en la analogía 'soltera es a casada, lo que flor es a fruto'. La identificación de la soltera con el elemento natural 'flor' viene dada por el nombre del personaje y por el subtítulo de la obra: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Ambos elementos indican la visión de la mujer como naturaleza por metonimia, si tenemos en cuenta que las flores son el aparato reproductor de las plantas fanerógamas. La metáfora se explicita desde el inicio del primer acto en boca del personaje del ama:

"A mí las flores me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes. Donde esté una naranja o un buen membrillo, que se quiten las rosas del mundo. Pero aquí... rosas (...) ¡Qué ganas tengo de ver plantados en este jardín, un peral, un cerezo, un kaki" (García Lorca 1990, 8)

Una nota a pie de página refuerza el sentido de la función que cumplen estas palabras en la unidad de la obra:

"Preferencia por lo vivo y lo fecundo. El fruto puede comerse, disfrutarse y contiene semillas, mientras la rosa equivale a lo que es hermoso pero estéril. Las flores prefiguran lo muerto..."

La connotación de muerte viene dada por la esterilidad. Se trata de un jardín que no da frutos, prefigurando la 'suerte' de Rosita anticipada a la vez por el 'olor a profesión de monja'. La aclaración que agrega la nota subraya la identificación de lo estéril con lo muerto por el hecho de romper la cadena de la 'generación'.

Más la imagen que consolida la identidad flor = soltera es la del poema que describe una rosa exó-

tica del jardín: la *rosa mutabilis* que vive sólo un día y presenta una fisonomía y un color distintos en cada momento del mismo hasta que por la noche se deshoja sin dejar huella de su existencia. "Cuando se abre en la mañana, / roja como sangre está; / el rocío no la toca / porque se teme quemar. / Abierta en el mediodía / es dura como el coral. / El sol se asoma a los vidrios / para verla relumbrar. / Cuando en las ramas empiezan / los pájaros a cantar / y se desmaya la tarde / en las violetas del mar, / se pone blanca, con blanco / de una mejilla de sal. / Y cuando toca la noche / blando cuerno de metal / y las estrellas avanzan / mientras los aires se van, / en la raya de lo oscuro / se comienza a deshojar" (García Lorca 1990, 11 y 26).

Hay algo de horroroso en esta rosa a causa de su misma belleza; se trata de un exceso de belleza que la consume transformándola en naturaleza muerta. En este símbolo se expresa el carácter efímero de lo bello y las transformaciones de la soltera condenada a sentir el paso del tiempo sin canalizar su naturaleza en otros fines. Así lo expresará Rosita en su vejez de soltera: "Cada año que pasaba era como una prenda íntima que me arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie" (García Lorca 1990, 79).

La marca del paso del tiempo como sensación pura está dada por la cadencia de la aparición del poema en cada acto, pulsando las

estaciones de la rosa, de la soltera, hacia la nada: el no-fruto. La contraposición con la figura de la mujer casada acentúa la falta de sentido de la vida de la soltera que, al no lograr vivir para otro, no encuentra una vida para sí misma porque, sumergida en el genérico femenino (recordemos que la mujer no es individuo), no puede identificar sus apetencias, (Hegel 1996, 269) no se recorta como individualidad: "Ayer me tuvo todo el día acompañándola en la puerta del circo, porque se empeñó en que uno de los titiriteros se parecía a su primo [...] Era hermoso como un novicio cuando sale a cantar la primera misa, pero ya quisiera su sobrino tener aquel talle, aquel cuello de nácar y aquel bigote: [...] Lo que pasó es que a Rosita le gustó el saltimbanqui, como me gustó a mí y como me le gustaría a usted. Pero ella lo achaca todo al otro" (García Lorca 1990, 36).

A partir de estos señalamientos vemos cómo el personaje de Rosita responde a la 'naturaleza desatada' en el primer sentido donde la naturaleza, como flor, se desborda en belleza y queda librada a sus mutaciones temporales sin rumbo. Es el paisaje de una vida sin sentido, condenada a sentir el paso del tiempo, sin finalidad; ni siquiera la capacidad de reconocer su deseo.

## 2) Soltera : Monstruo :: Norma : Subversión

En la segunda acepción que consideramos de monstruosidad aparece que la misma consistiría en la subversión de una norma, en el no acatamiento del sitio fijado por el código patriarcal para la mujer. Y en la patología de que este desácató venga dado por la configuración de un deseo personal femenino. Nos interesa ejemplificar este toque monstruoso con algunas consideraciones locales.

- *María Elena: un discurso para lo inadmisibile*

Voy a tomar el ejemplo de María Elena Walsh como caso de mujer que elige el estado de soltera como 'sola de varón'. Lo que resulta interesante para analizar en este momento no se refiere al sujeto empírico 'María Elena' con sus preferencias sexuales sino al sujeto de enunciaciones 'María Elena' y sus enunciados. Me detendré en dos tipos de enunciación.

La primera es una entrevista de la que extraje algunos enunciados sobre su biografía: (Walsh 1994)

"... aquí dejó un amor, Miguel Ángel (...) - Es cierto, fue un amor muy fuerte. Pero me recortaba, me encerraba, me quitaba libertad. Huí. El enamoramiento es un motor potente que da energía, pero esa energía se puede poner en otro lado. [...]

- ¿Por qué no tuvo hijos?

- No tuve vocación de madre. Me espantaban el embarazo, el parto, y eso de andar con el atadito al hombro."

Las expresiones manifiestan el carácter optativo de su soltería. Resultaron escandalosas para la 'opinión' pública por la explicitación de un deseo femenino en esta imagen de 'recorte, encierro' y la consideración de que hay una 'energía' (=deseo) que puede 'gastarse' en objetivos distintos de 'sostener a un varón' (=ser para otro). El escándalo provenía entonces de admitir con soltura su rechazo al matrimonio y a la maternidad como producto de una decisión deliberada. Los medios se ensañaron especialmente con la expresión 'atadito al hombro' horrorizados ante el 'desprecio' que trasuntaba del rol materno señalando lo 'monstruoso' de una imagen tal.

La segunda enunciación es su serie de cuentos *Manuelita ¿dón-*

de vas? (Walsh 1997, 2, 9, 16, 23, 30 de marzo y 6 de abril) donde la tortuga protagonista regresa de su largo viaje por el que había abandonado a esposo e hijos en pro de su apetencia personal. A esta aberración se suma la de la descripción del reencuentro de Manuelita con su ex marido: "Manolo la abraza y le presenta a su tercera esposa y a los hijitos de una, de otro, de los dos, más los de Manuelita que salen a besuquear a su mamá, muy emocionados" (Walsh 1997, 26).

Pero además de molestarse por la imagen de familia tan poco 'ejemplar' en un relato dirigido a las/los niñas/os -a pesar de su fuerte correlato con las configuraciones familiares contemporáneas-, los 'medios' se enroscaron en un debate acerca de lo admisible de las aventuras de este personaje al que tildaron de 'madre desnaturalizada' :

"Después de varios días en familia y de respirar el aire puro de sus pagos, Manuelita decide seguir viaje. Su ex esposo y actual amigo del alma, Manolo, la abraza deseándole que descubra muchas maravillas" (Walsh 2-3-1997, 27).

¿Era conveniente este modelo de 'madre' que la historia brindaba a las/los niñas/os? Horror de una madre sujeto de deseo, individuo, independiente y que establece una relación de amistad -de paridad- con el varón. El cuento, al mostrar tal figura como representable, imaginable, resulta un punto de inflexión en lo instituido.

#### - Maternar ¿para quién?

Quiero concentrarme ahora en un discurso jurídico. Me refiero a los fundamentos de los distintos proyectos de Ley sobre Procreación Asistida, que no lograron al momento efectivizarse. Todos ellos tienen un punto en común:

(Ferrer 1996) la prohibición de que las mujeres solteras accedan a estas tecnologías. Nos interesa considerar los argumentos de esta prohibición pues aluden a lo monstruoso de que una mujer desee para sí misma y no se disponga 'para otros'. Así se lee en las fundamentaciones: "El hijo es utilizado como medio para satisfacer las necesidades maternas, algunos dirán patológicas, de la mujer" (Ferrer 1996, 149).

¿Por qué la maternidad, tan asociada a la naturaleza de la mujer, puede verse como patológica? ¿No es que la necesidad maternal -léase: instinto- compele a las mujeres a ser madres? Ocurre que aquí se condena un 'aprendizaje' por exceso, el haber identificado mujer = madre saltando la condición de posibilidad de esta identificación: ser esposa. El libre acceso de la mujer soltera a estas tecnologías implica la violación del contrato sexual. Para subrayarlo los fundamentos agregan que esta prohibición no es contradictoria con que se admita la adopción para las mujeres solteras: "La adopción tiene lugar después del nacimiento del niño, concierne a un niño ya nacido y está hecha en su interés, puesto que le da una familia de la que carecía. La fecundación artificial, en cambio, refiere a un niño por nacer, fabrica un hijo para una mujer, y lo hace en el interés de ésta"

O sea, el interés de una mujer es válido siempre y cuando represente el interés de un varón. Así, la figura de madre es sólo posible como esposa o como 'dadora' de hijo/a para un hombre -contrato sexual-. Una mujer puede transformarse en 'familia' cuando se trata de maternar un hijo para el Estado pero no cuando el hijo es buscado como producto de su propio deseo. El 'deseo de hijo' es patrimonio del varón en la lógica de la genealogía propia del patriarcado.

Repetidas expresiones de la fundamentación recurren a los términos 'patológico', 'anormal', 'egoísta' para traducir la monstruosidad de la mujer que se sustrae a la mediación y se muestra como individuo deseante. El egoísmo, llamado autointerés personal cuando califica la individualidad de un varón, es *anormal, monstruoso, patológico* cuando alude a un interés femenino, a un *para sí misma*. Los ejemplos analizados nos muestran que la monstruosidad de la soltera por accidente puede darse una figura agradable como la de la flor, membrete de la mujer entendida como esencia. Mientras que para la soltera por opción no hay imágenes dulcificadas sino que le corresponde una estética de lo monstruoso sostenida por "una sucesión de rótulos [que] se desplegará a lo largo del siglo: obrerita, marisabidilla, virago, amazona, puta..., probando que en ninguna otra época inventó tanto el sexo masculino sobre el femenino" (Dauphin 1994, 131). Estas adjetivaciones pintan el paisaje de la 'desviación' que, como anunciamos al comienzo- culmina en la atribución de 'lesbiana'; extremo de intensidad que remarca el para quien masculino subyacente pues ¿a quién entrega su sexo la mujer si no es a un varón o, en todo caso, al mismo Dios (monja)? La posibilidad de guardarse para sí no es concebible y la desviación efectiva es la del deslizamiento ideológico por el que 'lesbiana' no califica el ejercicio de una preferencia en sexualidad sino que alude a 'la que toma algo para sí'. (Recordemos la identificación instituida 'feminista = lesbiana'.)

#### Síntesis: la mujer soltera como prostituta invertida

"Lo verdaderamente importante es que ser mujer no sea un problema para ser plenamente

*te individuo sin tener que pagar precios de mercado negro."*

Celia Amorós: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*

Después del encabalgamiento de conceptos que, a partir de las dos significaciones de 'naturalidad' en la modernidad se combinó con dos acepciones de monstruosidad y dos figuras de mujer soltera, retomaré algunas marcas subrayadas en la introducción.

Habíamos señalado que la sustracción femenina a los papeles de esposa y de madre se ve como artificial: uno de los adjetivos de la monstruosidad entendida como subversión de una norma. A esto se agregaba la imagen de que tal vida para la mujer resultaba independiente e incompleta. Ahora podemos inte-

ligir mejor esta combinación: la independencia en la mujer implica incompletud porque es resistirse a 'ser para otro', rechazar el papel de 'signo'; es decir, implica incompletud no 'de sí misma' sino del circuito de intercambio de los varones. Lo monstruoso entonces viene dado por la interrupción del entretejido de los lazos de parentesco, por el abandono de la mediación.

Finalmente, se subrayaba la noción de precio a pagar por parte de la mujer soltera. Precio que viene traducido en exclusión, en dos dimensiones. Una dimensión de las prácticas, mencionada también antes, dada por la disyunción exclusiva entre trabajo y matrimonio. El matrimonio, institución a la que se compete a entrar a la mujer, revierte en paraíso prohibido cuando ella no está dispuesta

a ser 'sólo para otros'. Esta exclusión tiene entonces el carácter de precio para quien quiere acceder libremente a sí misma, constituirse en sujeto -y dejar de ser 'sujeta'-. Esto es lo que nos llevó a afirmar que la mujer soltera es una prostituta invertida. Invertida porque el precio en esta prostitución debe pagarlo ella misma; no se trata de un precio para acceder a su sexo sino al ejercicio de su deseo.

Pero hay también una dimensión simbólica de la exclusión manifiesta en que la figura de la mujer soltera como mujer que elige estar 'sola de varón' no forma parte de lo instituido en el imaginario; es decir, el deseo femenino no entra en el campo de lo admisible. El precio para este deseo, es, justamente, la monstruosidad de la soltería femenina.

#### NOTAS

1. Este trabajo fue presentado como ponencia en las Jornadas de Reflexión: «Monstruos y Monstruosidades. Cultura, Arte e Historia» realizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género en octubre de 1998. A la vez este artículo es resultado de la participación de su autora en el Proyecto de Investigación: *La constitución del sujeto moderno: examen crítico desde la teoría filosófica de género* (UNLP). [H225] Directora: Dra. María Luisa Femenías. 1998-2001.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1983) Enciclopedia Salvat, Buenos Aires: Salvat.
- AMORÓS, Celia (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*; Barcelona: Anthropos.
- CASTORIADIS, Cornelius (1993) *La institución imaginaria de la sociedad. Vol.2: El imaginario social y la institución*; Buenos Aires: Tusquets.
- DAUPHIN, Cécile (1994) *Mujeres solas* en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (editores): *Historia de las mujeres vol. 8*; Madrid: Taurus.
- GARCÍA LÓRCA, Federico: (1990) *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*; Buenos Aires: Losada.
- FERRER, Francisco (1996) *Procreación Asistida. Panorama Jurídico*; Santa Fe, UNL.
- HEGEL (1996) *Fenomenología del Espíritu*; México: FCE.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1981) *Las estructuras elementales del parentesco*; Barcelona: Paidós.
- MOLINA PETIT, Cristina (1994) *Dialéctica feminista de la Ilustración*; Barcelona: Anthropos.
- PATEMAN, Carole (1995) *El contrato sexual*; Barcelona: Anthropos.
- VALCÁRCEL, Amelia (1991) *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*; Barcelona: Anthropos.
- WALSH, Ma. Elena (1997) *Manuelita ¿dónde vas?* 2, 9, 16, 23, 30 de marzo y 6 de abril.
- WALSH, Ma. Elena (1994) *Entrevista*, Rev. Viva, Buenos Aires: 23/12/94.

# “Celebridades” en el Arte Popular Mexicano<sup>1</sup>

ELIBARTRA<sup>2</sup>  
UAM-XOCHIMILCO

La pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) es hoy en día ya un mito, así como se está volviendo un mito también el Subcomandante Marcos. Existen mitos antiguos y modernos. Estos son mitos modernos. ¿Quién los creó? Por lo que se refiere a Frida Kahlo, en alguna medida las feministas europeas tuvieron algo que ver en ello ya que en la década de 1970 prestaron especial atención a la pintora como una creadora célebre cuya vida y obra podía representar una posición de rebeldía frente a la dominación masculina. Surgió el fridismo y la fridomanía. El primero empezó quizá con la propia Frida Kahlo, ella fue un monumento al fridismo, fue un personaje admirado tanto por lo que hacía o decía, como por la forma de acicalarse. El fridismo pretende darle a la pintora su legítimo lugar dentro de la historia del arte de México y del mundo. La fridomanía, en cambio, es idolatría de la imagen de Frida Kahlo, con frecuencia patológica y a menudo de cara a la ganancia, al mercado. La fridomanía explota al fridismo.

En cuanto al Subcomandante Marcos, dirigente de la lucha neozapatista en Chiapas, se engarza en la figura ya mítica también del revolucionario Emiliano Zapata y retoma algunas de sus banderas; con el rostro cubierto por un pasamontañas Marcos y su ejército se lanzó en 1994 a la lucha armada en busca de una vida digna para los indígenas de México. Entra así en la historia. Pero ese rostro cubierto se ha convertido también en un símbolo y el Sub es ya una figura mítica creada y recreada, en buena medida, por los medios masivos de comunicación. Y es probable también que, al igual que Frida Kahlo, el mito de Marcos haya empezado por el propio Marcos quien supo muy bien qué imagen entregar al mundo. Quiero mostrar ahora de qué manera estas dos celebridades se han incorporado en la producción de arte popular en México. Cejas y pasamontañas son hoy símbolos que forman parte del imaginario popular de México.

## Frida Kahlo en Ocotlán de Morelos, Oaxaca

Existen algunas creaciones de arte popular que se han combinado con expresiones del llamado arte culto o arte de las élites; nos encontramos entonces con una especie de sincretismo, de arte híbrido, me referiré sólo a un ejemplo de esto, las «friditas», que son la reproducción en barro y en bulto de los autorretratos de Frida Kahlo.

En Ocotlán de Morelos, Oaxaca, viven las cuatro hermanas Aguilar, artistas populares por tradición familiar. Todas ellas trabajan el barro, hacen gran variedad de figuras policromadas que se han hecho famosas incluso más allá de las fronteras de nuestro país.



Hasta la fecha no se sabe a ciencia cierta quién inventó las frititas. Hay quien dice que fue Concepción Aguilar,<sup>3</sup> pero Josefina Aguilar afirma que ella fue la primera en hacerlas y que luego sus hermanas le copiaron.

El trabajo de las cuatro hermanas es muy interesante, pero como a mí me gustan más las frititas de Josefina, voy a hablar solamente de ella.

Josefina Aguilar Alcántara empezó a realizar estas piezas de barro aproximadamente en 1990 porque dice que vio en la ciudad de Oaxaca dos reproducciones de cuadros de Frida Kahlo. También afirma que las hizo porque pensó que ella se parece físicamente a Frida, por el rodete en la cabeza, lo único diferente son las cejas: «Ora sí que con las trenzas, yo me la imaginaba igual a mí».<sup>4</sup>

Josefina Aguilar tiene unos cincuenta años, es seria, rara vez esboza una sonrisa, es analfabeta, sólo sabe firmar, está casada con un alfarero que ya dejó de trabajar en lo suyo y sólo la ayuda a ella. Ofrece entrevistas sin ninguna dificultad, pero contesta estudiada y maquinalmente a las preguntas probablemente mil veces formuladas y cuyas respuestas pueden o no tener algo que ver con la realidad. Se sienten «ensayadas» por el tono de la voz que denota repetición, por su actitud frente a las preguntas que seguramente le han formulado más de una vez y, por lo tanto, casi nunca muestra sorpresa, y una percibe que no quiere entrar en diálogos inéditos. En cada entrevista ella maquinalmente se sienta en el suelo y empieza a hablar al tiempo que hace una *demonstración* modelando el barro.

Esta artista popular recrea cualquiera de los cuadros de Frida Kahlo; los que le pidan, del tamaño que los quieran. También hace otras figuras tales como si-

renas, que ya su madre y su abuela las hacían, y también mujeres alegres o mujeres de la noche que se venden muy bien en los Estados Unidos. Hace, además, diábolos que se parecen un poco a los de Ocumicho porque son algo juguetones y también integran elementos fálicos; hay uno que está sentado en un excusado (WC) con una botella en una mano y su cola en la otra. También hace con frecuencia nacimientos, bodas, bautizos y mercaderas.

Josefina Aguilar pertenece a una comunidad mestiza hispano parlante; no habla ninguna lengua indígena. Tiene ocho hijos y una hija; además de varios nietos y nietas. A diferencia de ella, los hijos ya fueron todos a la escuela. Empezó a trabajar a los seis años, le enseñaron su mamá y su abuela. Trabajar el barro era tradicionalmente una labor de las mujeres, pero hoy «ya no es trabajo nomás de mujeres» me dijo su hermana Concepción.<sup>5</sup> Cuando Josefina se casó lo hacía todo sola, pero con el tiempo los hijos y el esposo empezaron a ayudarla a preparar el barro, a pintar. Uno de los hijos que más la había ayudado es Demetrio. Pero hoy él es también un artista reconocido que hace gran cantidad y variedad de piezas, incluso frititas, y las firma él. Lucha por obtener su propia personalidad como artista, para independizarse de la maestra que ha sido su madre.

Sin embargo, el hecho de que los hombres ayuden a las mujeres en su trabajo con el barro no es del todo nuevo. Josefina cuenta que también su papá (que era campesino y, además, hacía huachos) ayudaba a su mamá a pintar las figuras.

Aunque Josefina no se considera artista sino artesana les dice a sus hijos que «las figuras deben de tener alma, ora sí, espíritu, para que sean una cosa bonita».

Ha viajado un poco. Va a la ciudad de Oaxaca y también ha ido invitada a los Estados Unidos: a Chicago, a San Diego, a Austin, a Dallas. Le compran una cierta cantidad de piezas y ella se va al otro lado para hacer una demostración.

En una ocasión el esposo le dijo que mucho del trabajo se podría hacer con el tomo, puesto que él era alfarero lo sabe manejar bien, pero ella no quiso. Dice que su mamá «le enseñó a hacerlo todo a mano y con el tomo ya tendría otro valor, porque dondequiera se hacen cosas con el tomo, en cambio a mano no». Tampoco usa nunca moldes.

Es interesante esta diferencia entre la forma de trabajar del marido y la de ella. A él le gustaría incrementar la producción al modernizar el proceso de trabajo, en cambio ella prefiere la forma tradicional, piensa que es más valiosa. Se produce una extraña combinación entre lo «moderno» y lo tradicional. En realidad ambos factores entran en juego en función del mercado. Ella prefiere conservar la forma tradicional porque piensa que así se valoran y se venden mejor sus piezas. Él piensa que ganarían más porque irían más rápido y tendrían mayor producción. Creo que ella tiene razón porque en otros lugares (por ejemplo en Ocumicho) en donde se quiso llevar a cabo lo que él propone, la calidad disminuyó enormemente y las ventas, por lo mismo, también; de todas maneras, por ahora, hacen lo que ella cree que está bien.

Sin lugar a dudas, se empezó a realizar esta nueva producción de los cuadros de Frida en barro en función del mercado, de la demanda, porque las frititas se venden bien. Sin embargo, Josefina no deja de hacer sus otras figuras y muchos compradores europeos, por ejemplo de Dinamarca, de Suiza y de los Estados Uni-

dos, le compran todo tipo de figuras y no solamente las fridas.

Josefina Aguilar copia los cuadros de Frida Kahlo que le encargan, pero no los hace *iguales* a las pinturas, porque ella dice que «aparte es la pintura y aparte es el barro». Un día le puso un bebé a Frida y su hijo le dijo que ella nunca había tenido bebé. «Pues no lo tuvo en vida, pero ahora muerta, en mi trabajo, sí lo va a tener». El hijo le advirtió que la pieza no se iba a vender, pero fue la primera que se vendió. «Ya ves», le dijo ella.

Josefina explica que el primer cuadro que reprodujo fue uno de Frida hincada con alcatraces. Creo que se confunde, tal vez se refiere a alguno de los cuadros de Diego Rivera con vendedoras de alcatraces. Sin embargo, lo interesante es que así como los cuadros de Frida entraron a formar parte del arte popular, también los alcatraces de Diego y creo que incluso entraron antes.

Dice Josefina que los cuadros de Frida Kahlo son muy bonitos, y que ella también procura hacer cosas bonitas; es decir que el elemento estético se halla siempre presente. Piensa que Frida es una persona que ya murió, pero que los muertos pueden estar entre nosotros: «por eso yo digo que hay que darle vida; con el barro volvió a nacer, le doy vida a Frida y a sus cuadros». Dice que la pintura es diferente, sólo se puede colgar en la pared; en cambio una pieza de barro se puede mover como se quiera, si va una a sacudir, la mueve, es posible colocarla en distintos lugares. La idea que nos transmite es que las figuras de barro son mejores porque son más versátiles.

Antes a Josefina no le gustaba hacer los cuadros más tristes de Frida Kahlo, pero ahora ya no le importa. Eso es porque hace unos años le mataron a uno de sus hijos de 26 años y ella se

quedó muy triste. «Se siente un dolor muy grande», murmura. Piensa mucho en él. «Como me miro con la tristeza -dice- es como se debe haber sentido Frida». Piensa que la pintora era una persona que sufrió porque no tuvo hijos, mientras ella sufre porque tuvo muchos. Los hijos y la maternidad son una preocupación constante en Josefina.

En su familia hay una clara división del trabajo; ella es la maestra, la que sabe, los hijos van aprendiendo aunque ahora Demetrio ya es independiente y ya posee su propia personalidad artística. El marido y los hijos hacen el trabajo de ir a comprar el barro como a un kilómetro y sacarlo de unos cinco metros de profundidad. Antes se lo llevaban a domicilio en una carreta. El marido la ayuda a amasar el barro, a cocerlo y a pintar. La hija no va por el barro, porque es la consentida, pero ya hace figuras y es algo que le gusta, piensa dedicarse también a ese trabajo. Sólo los miembros de la familia trabajan el barro, no tienen asalariados, porque piensan que de esa manera perderían la tradición y la desean conservar. No quieren que les pase como al vecino pueblo de San Bartolo en donde existe una gran producción en serie que sale de talleres artesanales chicos, medianos y grandes integrados por trabajadores asalariados. Si bien las piezas a veces las hace ella, otras los hijos o bien son el resultado de un trabajo colectivo, ella es quien firma la mayoría. Generalmente así se las piden y, pues, ella lo hace. A menudo cuando los hijos hacen las figuras, ella les da los últimos toques, les pinta los ojos o algún detalle.

Trabaja de siete de la mañana a nueve de la noche, menos los domingos. En cuanto al trabajo doméstico de la casa, a veces se pone a cocinar o los domingos lava ropa. Ya no hace las tortillas.

La apoyan en el trabajo doméstico, la hija, las cuñadas y las nuervas, quienes también le ayudan con las figuras de barro. El marido sólo «ayuda» en el trabajo de la casa cuando ella está enferma, pero es él quien ejerce la autoridad frente a los hijos. Él también lleva las cuentas, la administración del negocio aunque «le toma parecer» a ella, le pregunta «qué tanto te dilataste en hacer una pieza» para saber qué precio ponerle. Sin embargo, en cuanto a su trabajo con el barro, ella decide qué es lo que hace.

El tamaño de las piezas va desde pocos centímetros hasta un metro de altura. Una vez modeladas las figuras hay que cocerlas en el horno durante unas nueve horas. Después se pintan. «Cuando las estoy haciendo están muertas, pero cuando salen del fuego y las empiezo a pintar les doy vida».

Josefina cuenta que el acceso a las pinturas vinílicas vino a facilitar el proceso de trabajo enormemente. Antes que se generalizara el uso de éstas, hace más de veinte años, había que ir a buscar las pinturas al campo, eran naturales. Se hacía una aguacola, una como goma, hirviéndola, y la tenían que estar cuidando. Y lo peor es que si a las piezas les tocaba el agua se les caía la pintura y quedaban todas chorreadas. Además, no se veían mejor, la pintura era muy opaca y sólo había negro, azul, rojo y blanco. Ahora, con la pintura vinílica hay muchos colores y, se pueden quedar en el sol, en la lluvia o al sereno y no les pasa nada. En este caso sucede lo opuesto a lo que pasa con la hechura de los sarapes que cuando usan tintes naturales se valoran más. Para pintar las friditas se usa pura pintura industrial.

Aparte de reproducir los cuadros de Frida Kahlo en barro, también hace vendedoras del merca-

do o vendedoras de alcatraces, a veces con la cara de Frida. Si bien sigue haciendo sirenas como su madre, las hace en muchas posturas distintas mientras que su madre las hacía en una sola postura. La madre de Josefina hacía braseros y candeleros para Semana Santa y para Todos los Santos, vendía sus piezas en el pueblo y sus alrededores. La familia era muy pobre. Hoy Josefina ya no vende nada dentro de su comunidad, toda su producción es para el mercado nacional e internacional. Algunas piezas se van a ciertas ciudades de la República Mexicana, pero la mayoría se va para Europa y los Estados Unidos. Hay turistas que adquieren las figuras de barro directamente para sus propias colecciones, pero muchos de los compradores son intermediarios que luego colocan las piezas en tiendas del extranjero. En cuanto al mercado, pues, se ha producido un cambio fuerte de una generación a otra.

Una de las cuestiones que resulta más interesante del proceso de sincretismo que se está dando es que no es nada nuevo. Para comenzar, la propia Frida Kahlo fue una artista cuya vida y obra se vio fuertemente marcada por el arte popular mexicano y por las artesanías. La gran ambición política de Frida era la de hacer un arte para el pueblo, un «arte popular revolucionario». Además, los objetos de arte popular poblaban constantemente sus cuadros. Es decir, este sincretismo empezó por darse en la propia obra de Frida, tanto en el contenido como en la forma, esto último, por ejemplo, cuando adoptaba la pintura sobre lámina como en los exvotos pintados.

No hay que olvidar lo cercana que estuvo siempre Frida Kahlo de Oaxaca, por ejemplo, con los trajes de tehuana que llevaba puestos, por sólo mencionar algo. En el presente, una mujer de

Oaxaca retoma la obra de Frida para RECREARLA, para revivirla. La obra de Frida Kahlo tuvo en algunos momentos una apariencia de arte deliberadamente *naïf*, en la medida en que "imitaba" e integraba lo popular. A su vez, el arte popular que reproduce los cuadros de Frida se sofisticó y se crea una curiosa mezcla entre una hechura burda y una creación tan de otra clase y de otro medio social.

El proceso de *apropiación* de la obra de Frida Kahlo que se está dando por parte del «pueblo» es algo que resulta tanto interesante, como grato. Es como si su pueblo le rindiera, en cierta manera, tributo. Además, parecería que el círculo se cierra, este estrecho vínculo entre el arte «culto» y el arte popular se volvió circular, el gato se está mordiendo la cola.

Es probable que la persona que introdujo las reproducciones de Frida Kahlo en alguna de las casas de las hermanas Aguilar, suponiendo que haya sido así, tuviera cierta conciencia feminista al interesarse tanto por la artista de Coyoacán como por el quehacer artístico de las mujeres de un pueblo oaxaqueño. En esa medida se puede decir que, por un lado, el feminismo internacional recuperó la figura de Frida Kahlo hace tres décadas, contribuyó con ello a la creación del mito entorno a la artista y a la *fridomanía*; y, por el otro lado, es probable que sea justamente por esa vía por la que regresa al arte popular mexicano.

Si la tendencia a hacer un trabajo repetitivo es una de las constantes dentro del arte popular y lo distingue, en cierta manera, del arte elitista ya que éste se caracteriza por la creación de obras originales y únicas, Josefina Aguilar con sus *friditas* sigue en la misma línea. Repite el mismo cuadro, tantas veces como se lo

pidan. Evidentemente que no le salen piezas iguales, ni ella quiere que lo sean. A menudo introduce, a propósito, ciertas modificaciones para darles variedad. Pero es un hecho que el arte popular se caracteriza por esta repetición, casi al infinito, de un mismo tipo de objeto. Entonces tenemos que en el camino de la imitación de los cuadros, Josefina se permite ciertas variaciones tanto con respecto al original como entre la reproducción de una pieza y otra del mismo cuadro. Esto es lo increíble, que se trata del cuadro de Frida Kahlo, o sea que es una copia, pero a la vez es otra cosa. Es una recreación o incluso una nueva creación.

Por ejemplo, en cuanto al cuadro «Frida y Diego Rivera» de 1931, Josefina goza de la suficiente libertad como para poner a los personajes a veces sentados en lugar de parados como están en el original. Además, la proporción es otra, Frida y Diego para ella son casi del mismo tamaño aunque a Diego lo pone gordo y panzón porque le dijeron que así era, en cambio en el cuadro Frida es pequeña y Diego grande (aunque no gordo ni panzón). Existe la gran tentación de interpretar esto pretendiendo que Josefina hace las dos figuras más proporcionadas porque, de hecho, en el cuadro de Frida Kahlo están exageradamente desproporcionadas. Diego es grandote y es el pintor que ostenta una paleta en la mano; Josefina, en cambio, empareja los tamaños ¿será porque pretende que ellos deben ser más iguales? Seguramente esa desproporción no le parece «bien» por las razones que sea, quizá incluso porque formalmente no le funciona, por eso hace las dos figuras casi del mismo tamaño.

En el cuadro «Árbol de la esperanza mantente firme» (1946) Frida Kahlo se pintó dos veces: una vestida y sentada del lado

derecho con un fondo de tinieblas y otra acostada sobre una camilla con la espalda desnuda cruzada por grandes cicatrices, con la cabeza y el torso del lado luminoso. Josefina coloca a la Frida sentada en el centro, entre la sombra y la luz, en bulto, y a la Frida acostada de espaldas la pinta al fondo. Nuevamente, quizá por razones de armonía, no le funciona descentrar a la figura sentada y en aras de un mejor equilibrio, distintos de los de Frida Kahlo, Josefina transforma el original. Por otro lado, en ciertos casos combina la escultura y la pintura, fenómeno por demás interesante.

Hay un autorretrato sólo del rostro, «Pensando en la muerte» (1943), en el que Frida tiene una calavera pintada en la frente. Josefina la hace de cuerpo entero y, como la calavera no se veía en la frente porque la figura mide unos diez centímetros, le pone brazos y en la mano izquierda una calavera. Se trata de una pieza muy interesante. De hecho, todos los autorretratos que Frida Kahlo hizo sólo de su rostro, Josefina los hace de cuerpo entero con brazos, pies y vestido, el cual ella decora y colorea como le place.

En «La columna rota» (1944) los clavos que utiliza Josefina sobre todo el cuerpo desnudo de Frida son clavos de verdad con lo cual resulta que están totalmente desproporcionados con respecto a la figura; así como con respecto al original; además, le hizo unos enormes senos erguidos. Probablemente le pareció que si hacía los clavos con barro, por un lado sería extremadamente laborioso, tampoco podría quizá hacerlos con la proporción que tienen en el original y, por otro lado, si los hacía tan grandes como los de verdad serían frágiles y se romperían muy fácilmente. De esa manera resolvió un problema técnico y, además, los clavos cobran una dimensión simbólica de primer

orden, son un elemento bastante más importante en la fridita de Josefina que en el original. Si una determinada imagen de la femineidad está subrayada por Frida Kahlo a través de los hermosos senos turgentes, Josefina tomó ese mensaje y lo enfatizó aún más.

«Memoria» (1937) es un cuadro que tiene a Frida y dos vestidos de ella atravesados por un palo en cuya punta hay un cupido. Josefina le pone un cupido grandísimo, claro, pues de otra manera no se veía. Además, en la pintura, el vestido de atrás tiene pintado el brazo izquierdo; en barro Josefina a veces se lo pone a la derecha porque así se ve mejor, si no la figura de Frida lo tapa.

Hay una fridita de Josefina que es absolutamente inventada. Es una figura de cuerpo entero con el rostro que quiere ser el de Frida Kahlo, rodete en la cabeza y abrazando seis enormes alcatraces. No existe, que yo sepa, ningún cuadro de Kahlo como éste.

La cuestión del color es sumamente interesante. Josefina al copiar el cuadro en barro reproduce también los colores del original, pero esos no son los colores que ella suele utilizar en sus otras figuras porque, por lo general, usa colores más vivos y más claros.

Los rostros de las fridas de Josefina (y también los de las fridas de sus hermanas) en realidad no se parecen en nada a Frida Kahlo, lo que da el parecido es el contexto del cuadro, los colores y, sobre todo, las grandes cejas juntas que les pone. Las cejas se han convertido en la obra de Josefina en una especie de gran símbolo clave. De hecho, les hace a sus figuras un rostro cualquiera, pero al pintarle las cejas se convierten de inmediato en Frida Kahlo. Así, la identidad se la otorga básicamente con las cejas y la indumentaria.

Josefina Aguilar va «perfeccionando» sus propias fridas poco a

poco. Por ejemplo, la arteria que une a «Las dos Fridas» (1939) al principio la hacía de barro, pero se le rompía fácilmente y luego decidió ponérsela de alambre.

Estas fridas surgen indudablemente de los cuadros de Frida Kahlo y, sin embargo, presentan una cierta autonomía que las convierte en algo más que simples reproducciones o copias de las pinturas. Ese «algo más» podría decirse que es el «alma» que tienen, como dice Josefina. Las friditas tienen una personalidad bien propia. De hecho son ya tan propias de Josefina como sus mujeres de la noche; sus vendedoras del mercado o sus sirenas. Claro que en este caso *sabemos* que se trata de obras de Frida Kahlo reproducidas en barro y que son copias de un original. O sea, como que habría una tendencia a demeritar a estas friditas justamente porque no son «originales». Pero, como acabo de decir, por el alto grado de libertad de que goza Josefina y también porque se trata de un medio muy distinto -unas son pinturas y otras son figuras de barro- se producen obras bien diferentes, con un uso de la imaginación muy particular en unas y en otras.

Si el arte es comunicación, en este proceso de sincretismo resulta que Josefina Aguilar nos comunica lo que Frida Kahlo dijo, pero en otro lenguaje. Josefina tuvo que hacer una traducción y eso es lo que los y las receptoras obtenemos al mirar las friditas. Pero, además de comunicarnos eso, también nos produce algo particular. En lo personal las friditas me parecen especialmente graciosas; tal vez es justamente el proceso de «traducción» lo que resulta simpático. La gente que ve las friditas y que conoce la obra de Kahlo trata de ver, e incluso de escudriñar, qué resultado se obtiene al pasar de un medio a otro (de la pintura al barro) y puede

disfrutar así de la traducción. Algunas de las piezas son muy burdas y otras son más finas, pero todas nos obligan a la doble lectura de ver qué dijo Frida Kahlo y cómo lo interpretó Josefina.

Es un hecho que Frida Kahlo pintó primero esos cuadros. Esto quiere decir, tal vez, que los méritos de la imaginación y originalidad en esas obras los tiene ella. Pero, se puede afirmar, sin lugar a dudas, que las friditas, aún siendo copias de los cuadros, son tan buenas o tan malas como sus otras figuras, pero éstas tienen la gracia adicional de ser reproducciones de arte «culto» dentro del arte popular. Se convierten en una «curiosidad» por ser obras que provienen de un sincretismo cultural. Unas salieron de los exquisitos pinceles de Frida Kahlo, pintora de la Ciudad de México, y las otras salen de las enfangadas manos de Josefina Aguilar de Ocotlán de Morelos en Oaxaca. Uno es arte llamado culto y el otro es arte popular. Y como Frida Kahlo es una gran moda internacional, las friditas de barro contribuyen a que la fridomanía crezca y se desarrolle. O sea, existe un mercado para estas friditas debido a la fama que ha cobrado Frida Kahlo en la última década. La diferencia es que Josefina vive de ella, pero otros de plano lucran.

Lo que hace Josefina Aguilar con sus friditas es similar a lo que hizo Frida Kahlo con los exvotos, por ejemplo. Frida vio un exvoto y luego ella pintó otro que se le parecía enormemente excepto que en el suyo la mujer tendida en el suelo accidentada tenía su propio rostro. O mejor dicho, tenía sus cejas porque se trata de una pintura muy «primitiva» y su cara no está bien hecha sino que es una figurita con un rostro cualquiera, pero con unas enormes cejas juntas. Así, vemos que la propia Frida, cuando empezaba a pintar, hizo lo mismo que hace hoy Jo-

sefina con eso de poner cejas juntas y así convertir cualquier rostro en el de Frida Kahlo.

Es interesante señalar que en este proceso de "traducción" el arte de Frida Kahlo se integra al estilo, al tipo de arte que Josefina realiza habitualmente, a la estética propia de ella. Se tiene la impresión de que las friditas han convivido siempre con las sirenas y las señoras de la noche de Josefina Aguilar.

El sincretismo que se produce es una fusión entre lo popular y lo «culto» de formas, colores y temas. De la misma manera o "estilo" y con los mismos materiales del arte popular se plasma una temática que corresponde al arte «culto». Se hace más o menos igual una sirena de barro o una reproducción de un cuadro de Frida Kahlo. Sin lugar a dudas aumenta la variedad de las creaciones, pero todas están dentro del mismo estilo, de la misma veta.

Ahora bien, la recepción es muy diferente frente a estas creaciones sincréticas. La gente, en general, no se comporta igual ante una mercadera que ante una figura de Frida Kahlo.

Considero que el arte popular inmerso en este proceso de sincretismo no sólo no pierde autenticidad, sino ni siquiera identidad; se transforma sí, como va cambiando de todas maneras poco a poco, de mil maneras a lo largo del tiempo y por diversas razones, muchas de ellas económicas, pero representa ante todo un enriquecimiento del arte popular. Los y las artistas populares frecuentemente, dentro de la tradición, están buscando nuevas fuentes de renovación. Este proceso ha representado eso; renovarse dentro de lo tradicional. Por otro lado, no hay duda de que las friditas son un resultado del fridismo y, de alguna manera, una contribución al desarrollo de la fridomanía.

## El Subcomandante Marcos y la Comandanta Ramona, Chiapas.

Aparecieron casi al mismo tiempo que la lucha armada en Chiapas unas muñecas de trapo que representan al Subcomandante Marcos y a la Comandanta Ramona del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Nos encontramos con que el neozapatismo, además de todo, creó una neoartesanía.

Cuando se refieren a estas muñecas se las caracteriza indistintamente de arte popular, de arte primitivo o de artesanía según le parezca mejor a quien usa los términos y probablemente sin darle importancia a las diferencias entre uno y otro. Desde mi punto de vista, algunas de estas muñequitas serían arte popular mientras que la gran mayoría pertenecen al campo de las artesanías, de las neoartesanías. O sea, unas cuantas presentan características de arte, por contener un mayor grado de imaginación, de creatividad y por estar hechas con más destreza, mientras que otras, la mayoría, son realizadas en forma repetitiva y bastante burda.

Chiapas es uno de los lugares más pobres del país por lo que a la gente se refiere, aunque es rico en producción agrícola como café, cacao, algodón, fruta y maderas preciosas; junto con Oaxaca y Guerrero es en donde se encuentra la mayor cantidad de grupos étnicos distintos. Hay unas trece lenguas autóctonas claramente diferenciadas, aparte del español.<sup>6</sup> La población de más de 5 años que habla tzotzil en Chiapas es de 260,026; 133,053 hombres y 129,973 mujeres. Ésta es la lengua materna de las mujeres que hacen las muñecas de lana. El 47.5 % de las tzotziles y el 26.8 % de los hombres son monolingües. El porcentaje de analfabetismo entre esta población es

de 39.6% de hombres de 15 años y más y de 76.7% de mujeres de 15 años y más en todo el país. De la población total de Chiapas el 26% es analfabeta, pero la cifra asciende a 32.7% de mujeres.<sup>7</sup>

El levantamiento en armas de los indígenas de ese estado el 1º de enero de 1994 contribuyó a transformar la cultura política mexicana. Se percibe la búsqueda cada vez con mayor fuerza de lo que se ha visto como: "Una política más cercana a las necesidades y los deseos de todos los sujetos, menos excluyente, que no subsume a unos en las demandas de otros, que no jerarquiza necesidades prioritarias, pero sobre todo, que particulariza para ser verdaderamente universal." (Millán 1998, 32).

Chiapas dejó de ser un rincón completamente ignorado del mundo y empezó a ser noticia de primera plana. Después de más de ocho años sigue siendo noticia, pero en nada han mejorado las condiciones de vida de los y las indígenas.

Las tzotziles, o chamulas como se autodenominan, se dedicaban a hacer para vender a los turistas, entre otras cosas, blusas bordadas, cinturones, pulseras y unas muñequitas de trapo vestidas de igual manera que ellos y ellas; con la misma tela de lana con la que se hacen los jorongos vestían a las muñequitas que, en general, eran mujeres.

A raíz del surgimiento del neozapatismo, las artesanas transformaron a esas muñecas en representaciones de Marcos y Ramona, con lo que aparecieron marquitos y ramonas por todos lados. También se hacen muñecas zapatistas de barro o de madera y los pasamontañas se pueden ver en gran variedad de objetos. Los Marcos no entraron en el arte popular solamente en Chiapas sino que en otros lugares tam-

bién se han hecho, por ejemplo, en Ocumicho (Michoacán) crearon unos Marcos de barro. Entre los ya famosos diablitos de ese pueblo de alfareras, asoma de vez en cuando una figura con las mismas características que el resto de las figuras, pero con pasamontañas, símbolo por excelencia del Subcomandante.

Las muñecas de lana son hechas por mujeres chamulas de San Cristóbal de las Casas y sus alrededores, pero el origen de las muñecas zapatistas es resultado de una curiosa mezcla; por un lado surgieron de las muñequitas previamente existentes que las mujeres venían haciendo y, por el otro, nos encontramos con que la solicitud de que las hicieran vino de fuera de su comunidad.

Resulta que durante las primeras semanas del levantamiento en armas de los y las indígenas, San Cristóbal de las Casas era un hervidero de corresponsales extranjeros y su «cuartel general» era el Hotel Diego de Mazariegos. Debido a la lucha armada el turismo bajó drásticamente y las artesanas tenían muchos problemas para vender los objetos que hacían. Cuenta Joaquim Ibarz,<sup>8</sup> periodista catalán, corresponsal del diario *La Vanguardia* de Barcelona, que las mujeres vendiendo muñequitas de trapo lo tenían mareado ofreciéndole su mercancía y que, pocos días después, estando en San Juan Chamula, se hartó de decir que no quería comprar muñequitas y le dijo a una mujer que si las hacía zapatistas se las compraría todas. Ella dudó y preguntó que cómo las hacía... pues les puso pasamontañas y listo. Le llevó como 15 ó 16 y se vendieron todas. Los periodistas extranjeros se las arrebataban. Al principio, dice Joaquim Ibarz, eran muy primarias, muy burdas, y ya luego las fueron perfeccionando. Fue una estrategia muy exitosa pues se vendían muy bien. El día

10 de febrero de 1994 inclusive se publicó en la primera plana del diario *Excelsior* una fotografía de estas muñecas zapatistas. Fue su presentación en sociedad, pero en esa foto de tres muñecas, sólo una aparece con pasamontañas y las otras dos sin él. De hecho en estas proto-muñecas zapatistas lo único que hicieron fue ponerle el pasamontañas porque toda la demás indumentaria es idéntica a las muñecas que habían hecho hasta entonces.

Se hacen marquitos y ramonas de varios tamaños desde los de unos pocos centímetros hasta los de 25 ó 30; los hombres llevan cotón, jorongo, poncho o *chuj* (como le nombran ellas), paliacate rojo al cuello, mochila en la espalda, fusil de madera en las manos y el pecho cruzado por cananas; algunos a veces también llevan un gorro de lana. Todos los hombres tienen los ojos verdes o azules. Las mujeres visten falda de lana enrollada, blusa bordada y en ocasiones les ponen el pelo amarrado en una cola de caballo; llevan fusil, cananas de lana y, a veces, cargan, además, un bebé en brazos. Los cotones que llevan son blancos o negros, y éstos frecuentemente tienen un respunte blanco (son, como dije, las mismas telas tejidas de lana color natural sin teñir que usan para hacer sus propios cotones). Las mujeres que hacen las muñecas tejen en telar de cintura la tela de lana para vestirlas; sólo compran la tela para el paliacate y el pasamontañas. Se hacen muchos más marquitos que ramonas, definitivamente domina la figura masculina del personaje más visible o emblemático, las ramonas no abundan. Las muñecas a veces tienen pies y otras no.

Es importante señalar que en un principio se creó el mito de que el Subcomandante Marcos tenía los ojos claros (azules o verdes) aunque a lo sumo los tiene café

claro. Esto fue así para intentar subrayar el hecho de que no es indígena y de que incluso podía ser extranjero. El caso es que como seña de identidad las mujeres que hacen las muñecas decidieron ponerle *siempre* ojos claros. El pasamontañas y los ojos azules o verdes convierten a las figuras automáticamente en Marcos. Las ramonas no representan propiamente a la Comandanta Ramona sino que son solamente la pareja femenina de los marquitos, no tienen ninguna característica de identidad personal. Tan es así que incluso en algunas ocasiones también les hacen los ojos claros, cuando que, a juzgar por las fotografías, Ramona los tenía oscuros.

Quisiera mencionar que este hecho de resaltar algún elemento específico de la persona que se está retratando hasta convertirlo en un símbolo se puede ver también en las friditas de Josefina Aguilar que, como decía, las cejas se convierten en la identidad misma de Frida Kahlo. A Frida se la reconoce por las cejas, de la misma manera que reconocemos a Marcos por el pasamontañas y los ojos claros.

Son fundamentalmente las mujeres adultas y las niñas quienes elaboran las muñecas de lana; las niñas hacen las pequeñas que son más burdas que las que hacen las mujeres. Una de ellas me comentaba en una ocasión que algunos niños y uno que otro hombre también participan de vez en cuando.<sup>9</sup> Con frecuencia las mujeres se dedican al arte mientras los hombres trabajan en el campo, en algún oficio o como empleados.

La función de estas muñequitas no es práctico-utilitaria sólo sirven como un recuerdo de la lucha en Chiapas para nacionales y extranjeros. Son una curiosidad chiapaneca, igual que lo eran las muñequitas no zapatistas que

hacían antes y que todavía siguen haciendo. Son el equivalente de las muñecas regionales que llevan el traje típico del lugar, que se hacen y se venden en muchas partes del mundo. Sirven básicamente de adorno. No son juguetes para pequeños de ningún lado, no cumplen las funciones de las muñecas que se usan para jugar. Es de imaginar que las personas que los compran simpatizan con el EZLN o con la lucha de los indígenas en Chiapas.

Una variante de esta artesanía son los camiones de redilas de maderá, de diversos tamaños, llenos de zapatistas hombres y mujeres, que llevan pintado el letrero que dice *Chiapas*. Sin duda se trata de un bien curioso «mexican curious».

Casi siempre son las propias mujeres que las hacen quienes las venden, van de productora a consumidores directamente. Otras veces, son las mujeres allá en Chiapas quienes las hacen y los familiares quienes las venden en las ciudades. No entran en las tiendas de artesanías ni se exportan comercialmente; sin embargo, se da la reventa, ya que si a algunas personas se les terminan y ven posibilidades de venta, van a comprarlas a otras para poder revenderlas.

A todas las vendedoras-artesanas les pregunté que por qué hacen las muñecas zapatistas y me contestaron simplemente: «porque se venden»; quise saber también si estaban de acuerdo con los zapatistas y varias me respondieron lacónicamente: «No sé». Me parecía interesante conocer si quienes las hacen o quienes las venden están de acuerdo con el movimiento zapatista aunque no formen parte de él. La más enfática fue una vendedora que me dijo orgullosamente: «No son una moda, son una ideología». Es curioso que según datos de las elecciones presidenciales de 1988, el

89.9% de los chiapanecos votaron por el partido gobernante hasta el 2000, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), (Collier 1994, 17). Según la misma fuente la población de San Juan Chamula se hallaba particularmente cercana al PRI y las mujeres que hacen los marquitos provienen justamente de ahí (*Ibidem*, 36). Es probable, pues, que muchas de las mujeres que los hacen no estén de acuerdo con el EZLN, aunque quizá algunas no estén en contra, pero lo seguro es que el hambre no sabe de política.

Según dicen ellas, ahora ya todas las personas que querían tener un marquito en su casa y ya no se venden como antes. Todas las personas simpatizantes del EZLN, con diez pesos en la bolsa, que se tropezaron en algún momento con la posibilidad de adquirir un marquito o varios, lo hicieron. Es por ello que algunas mujeres han vuelto a fabricar las muñecas que hacían antes de 1994, aquéllas que no llevan pasamontañas. De hecho ésas sí se pueden encontrar en algunas tiendas de artesanías, pero al parecer aún se venden mejor las zapatistas que las otras.

Resulta increíble la capacidad de cambio y de adaptación a las exigencias del mercado de estas mujeres chamulas en particular y del arte popular en general. Supuestamente este arte es tradicional por definición, se cree que no cambia, pero podemos ver que en cuanto se presenta la más mínima oportunidad de ganar un poco de dinero para vivir, los y las artistas populares transforman sus obras o, de plano, crean unas nuevas. La economía de los y las artistas populares de México es tan precaria y sus productos se venden, en general, tan baratos, que evidentemente están más que alerta ante las posibilidades de venta que aseguran su subsistencia diaria.

Los marquitos y las ramonas están condenados a una más o menos pronta desaparición de la faz de la tierra por varias razones: porque la lucha armada del movimiento zapatista que produjo simpatizantes y, por lo tanto compradores de muñecas, se ha apagado; porque el propio EZLN es posible que pronto desaparezca; porque el mercado se ha saturado y todo esto llevará a que se dejen de hacer. Por otro lado, el mismo material -la lana- que se utiliza para hacer las muñecas tiene una vida bastante corta ya que es un material mucho menos duradero que la piedra, los metales o incluso la madera. Esta es, pues, sin duda una más de las múltiples expresiones de arte popular efímero que han existido y existen en México.

#### NOTAS

1. Partes de este texto fueron previamente publicadas en los siguientes artículos: "Una mirada siempre invisible: mujeres en el arte popular" en M<sup>a</sup> Elvira Iriarte y Eliana Ortega (eds.) *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, Santiago de Chile, ISIS Interracional, 2002. "Frida Kahlo en el arte popular mexicano", *Geografía de la mirada. Género, creación artística y representación*, Marián López F. Cao (ed.), Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense/Asociación Cultural A-Mudayna, 2001. "Mujeres y arte popular en el neozapatismo", *Reflexiones finiseculares*, Mario Alejandro Carrillo, (coordinador), México, UAM-X, 2000.
2. Profesora-investigadora Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
3. Conversación con la académica norteamericana, Lois Wasserspring, estudiosa del arte popular oaxaqueño, septiembre de 1996.
4. Todas las citas textuales, así como las ideas parafraseadas de Josefina Aguilar provienen de las entrevistas realizadas por mí en noviembre de 1995 y en abril de 1996. Agradezco mucho a Josefina y a su hijo Demetrio el haberme permitido entrevistarlos.
5. De la plática que tuve con Concepción Aguilar en noviembre de 1995.
6. Las principales en cuanto al número de personas que lo hablan son: tzeltal (con 279 015 personas), tzozil, chol, tojolabal, zoque, kanjobal, mame y chuj. Además, hay varias otras lenguas habladas por menos de mil habitantes cada una. Fuente: *Estados Unidos Mexicanos. Censo de Población y Vivienda 1995. Resultados Definitivos Tabulados Básicos*, Aguascalientes, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), 2ª impresión, 1997.
7. Datos sacados del mismo *Censo de Población y Vivienda 1995*. *Op cit.*
8. Conversación con el periodista, 12 de julio de 1998.
9. Conversé con algunas vendedoras de muñequitas zapatistas en distintos lugares de la Ciudad de México y ellas me proporcionaron buena parte de esta información.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARAEEN, Rasheed. 1987. «From Primitivism to Ethnic Arts», *Thrd Text*, N°1, Londres, otoño 1987, pp. 6-25.
- BARTRA, Eli. 1994. *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria.
- 1994. *En busca de las diablitas. Sobre arte popular y género*, México, Taval UAM-X.
- BATTERSBY, Christine. 1989. *Gender and Genius*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- BRYSON, Norman et al. 1994. *Visual Culture*, Hanover, University Press of New England.
- CASO, Alfonso. 1942. "La protección de las artes visuales", *México indígena*, Vol.II, N°3, julio, pp. 25-29.
- COLLIER, George A. 1994. *Bastard Land and the Zapatista Rebellion in Chiapas*, Oregon, Institute for Food and Development Policy.
- EBER, Christine y Brenda Rosenbaum. 1993. "That We May Serve Beneath Your Hands and Feet: Women Weavers in Highland Chiapas, Mexico" en June Nash (comp.) *Crafts in the World Market. The Impact of Global Exchange on Middle American Artisans*, Albany, State University Press of New York.
- FARRER, Claire R.(ed.) 1975. *Women and Folklore*, Austin, University of Texas, American Folklore Society.
- FRIEDLANDER, Judith. 1978. "The Traditional Arts of Women in Mexico", *Heresies*, invierno, 3-9.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. 1989. *Culturas híbridas*, México, CNCA/Grijalbo.
- HOLLIS, Susan Tower et al, (eds.) 1993. *Feminist Theory and The Study of Folklore*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- JONES, Michael Owen. 1971. "The Concept of 'Aesthetic' in the Traditional Arts", *Western Folklore*, Vol. XXX, N°2, Berkeley, University of California Press, abril.
- LACKEY, Louana M. 1982. *The Pottery of Acatlan. A Changing Mexican Tradition*, Norman, University of Oklahoma Press.
- LIPPARD, Lucy R.1995. *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*, Nueva York, The New Press.
- MESSENGER Jr., Lewis C. 1989. "Cultural Continuity and Transformation: Bark Paper and Masks of Mexico as Art, Artifacts and Commodity", *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol.8, 1989.
- MILLÁN, Mágina. 1998. "Las zapatistas de fin de milenio. Hacia políticas de autorrepresentación de las mujeres indígenas", *Chiapas*, 3.
- MULRYAN, Lenore Hoag. 1982. *Mexican Figural Ceramists and Their Work*, Monograph Series n° 16, Los Angeles, Museum of Cultural History/UCLA.
- OETTINGER, Marlon. 1990. *Folk Treasures of Mexico*, Nueva York, Harry N. Abrams
- OPPENHEIMER, Andrés. 1996. *México: en la frontera del caos*, México, Ed. Javier Vergara.
- PAPOUSEK, Dick. 1996. «The Production of meaning in Mexican Popular Culture» en Ton Salman (ed.), *The Legacy of the Disinherited*, Amsterdam, CEDLA.
- 1997. "El significado flotante de las artesanías en México" en Germán Vázquez y Armando Correa (coords.), *Visión americanista de la artesanía*, Quito. IADAP, pp. 53-67.
- QUIJANO, Alvaro. 1994. «Arte popular. Sueños sin bautizo», *Memoria de papel*, México, 4, (11), pp. 5-29.
- PARKER, Rozsika. 1996. *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women's Press.
- PORQUERES, Bea. 1994. *Reconstruir una tradición*, Madrid, horas y Horas, Cuadernos Inacabados.
- PREZIOSI, Donald. 1989. *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press.
- RADNER, Joan Newlon (ed.) 1993. *Feminist Messages. Coding in Women's Folk Culture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- SAID, Edward W. 1979. *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books.
- SALTZMAN, Rachelle H. 1987. "Folklore, Feminism, and the Folk. *Whose Lore Is It?*", *Journal of American Folklore*, Vol.100, N°398, Washington, The American Folklore Society, oct.-dic. 1987, pp. 548-562.
- STEPHEN, Lynn. 1991. *Zapotec Women*, Austin, University of Texas Press.
- TICE, Karin E. 1995. *Kuna Crafts, Gender, and The Global Economy*, Austin, University of Texas Press.
- TUROK, Marta. 1988. *Cómo acercarse a la artesanía*, México, Plaza y Valdés/SEP.
- ZALDIVAR GUERRA, Mª Luisa L. 1975. «Modificaciones en el arte popular», *Boletín del Departamento de Investigaciones de las Tradiciones Populares*, N° 2, México, Dirección General de Artes Populares/ SEP.

# Saberes e Imágenes: Análisis del "Manual Santafesino" con una Perspectiva de Género

VILMABIDUT  
NORALIÑÁN  
CEIM-UNR

## Introducción

**E**l presente trabajo es un intento de explorar, desde una perspectiva histórica, la problemática de género en un texto escolar de alcance provincial. En charlas informales con docentes de la escuela primaria, ya jubiladas, éstas resaltaban el carácter innovador del "Manual Santafesino" (1) que se publicó al inicio de la década de 1960; el texto fue percibido como un cambio favorable y hasta como una verdadera ruptura con los textos escolares que hasta ese momento se venían utilizando en el ámbito escolar. En tal sentido el presente escrito es un intento de explorar, desde una perspectiva histórica, la problemática de género en un texto escolar de alcance provincial, como ha sido el "Manual Santafesino"; en especial porque tal texto desde una lectura centrada en el género continúa reproduciendo los usos tradicionales en los roles asignados tanto a las mujeres como a los varones.

La escuela primaria fue uno de los aparatos ideológicos más eficaces (2), debido a que operó desde una edad temprana y se prolongó durante siete años sobre la mayoría de los habitantes. La escuela en sí es un excelente ámbito de producción y transmisión de valores (3); no es nuestra intención entrar en la polémica del carácter reproductivista de la institución escolar, sin embargo comportamientos y roles, asignados a los diferentes sexos pueden ser reforzados a partir de las vivencias escolares. Los libros, en estos casos, constituyen excelentes informantes de los contenidos de género (4) perpetuando roles asignados por la sociedad. Estos nos brindan un panorama amplio sobre los comportamientos asignados a hombres y mujeres, actividades económicas, sociales y políticas señaladas como propios de cada género.

Mujeres, niños y ancianos, los débiles, los ausentes o los apenas visibles que sobrevuelan las páginas del Manual Santafesino son el centro de nuestro interés. Una pregunta que no es nueva se repite: ¿dónde está representada la mayor parte de la población en este manual nacido al calor del desarrollismo? (5). El manual se presenta como renovador e innovador en algunos aspectos, ¿lo es también para estos grupos? La historia, se presenta en el texto como discurso central y vertebrador de otras áreas (matemáticas, lengua, biología) junto con las ilustraciones nos permiten dar algunas consideraciones acerca de los estereotipos, roles, ámbitos de actuación, entre otros.

## Madres, hijas o hermanas de varones gloriosos

Las mujeres son mencionadas fundamentalmente teniendo en cuenta el vínculo que entabla con el varón como madre, hermana, esposa e hija. Tres mujeres son mencionadas por su condición de hermana; la primera es Blanquita (6), la ignota hermana de Colón, al parecer eterna menor por su diminutivo, la segunda es Santa Teresa de Jesús, quien sorprendentemente es introducida al relato como hermana de Rodrigo de Avila (7), la tercera es Doña María Echeverría, cuyas dos virtudes se reducen a ser hermana de Vicente Echeverría, amigo de Belgrano, y saber bordar (8).

Otras mujeres son mencionadas por su condición de madres, no cualquier madre sino las que han tenido hijos notables, próceres nacionales y figuras locales. En dos casos ellas carecen de apellidos: una es Paula (9), madre de Domingo Faustino Sarmiento y Doña María Andrea quien es la madre de Candiotti, primer gobernador de Santa Fe (10). Sólo la madre de San Martín aparece con su apellido de soltera (11), el ser madre del padre de la patria le otorga este privilegio. La historia provincial se presenta en la progenitora del primer gobernador santafesino y en el origen del nombre de la localidad de Casilda, madre de su fundador (12).

El doble rótulo de esposa e hija le corresponde a Doña Isabel, casada con Juan de Garay, fundador de la ciudad de Santa Fe (13). Señalamos que su mención se debe exclusivamente a los varones de su familia, como todas las antes mencionadas, pero se le adiciona un detalle, con sus joyas Juan de Garay costeó su expedición fundadora. Leemos en primer término que su esposo vendió las joyas; luego la anónima maestra- un artillugio que se utili-

za a lo largo del texto que plantea un diálogo imaginario entre el lector- un niño niña, y una imaginaria maestra que nos dice que ella misma dio las joyas; a su esposo Juan de Garay. No hay diferencia entre ambas acciones, porque la decisión es del varón; en última instancia que ella las hubiese cedido carece de importancia.

Cuando las esposas eran indias, no hay ni siquiera mención de sus nombres, son mujeres sin historia. Ellas son sólo un remedio, un paliativo, ante la ausencia de las mujeres españolas (14). Aún cuando ellas iniciaran un ilustre linaje como en el caso de los Montiel sólo podía ser una *bella india guaraní* (15), único dato que se aporta sobre esta mujer.

## La costilla de Adán

En el relato histórico las mujeres aparecen como un apéndice del varón. Esto es más notorio en el caso de aquellas mujeres que pertenecían a la élite colonial y pos-colonial. Su valor radica en la capacidad reproductiva, efectiva o potencial, ya que su función principal es perpetuar el linaje. Aunque el rol privilegiado es el de madre, no parecen abocadas a la crianza, tarea que recae en las esclavas; es probable que esto responda a un estereotipo atribuido al sector privilegiado de la sociedad colonial más que a una investigación sobre las prácticas del período. A las "doñas", recordemos que el término denota pertenencia al grupo de mayor prestigio, les corresponde la dirección de los esclavos domésticos, además del bordado y de la confección de las prendas de vestir. Esta división entre las mujeres de los notables y sus dependientes crea otra subordinación dentro del universo femenino. Para observarlo el libro nos invita a entrar en un solar colonial; la escena se inicia con la plática de las señoras de

la casa, luego la señora pasa a conversar con su esclava, aunque en realidad en este punto el verbo es sinónimo de ordenar. Ya habíamos visto un tratamiento idéntico de equiparamiento de dos acciones diferentes, aquí la acción marca la diferencia en la escala social, de manera que sirve para ocultar la dominación de una mujer sobre otra. Nos enteramos por la misma narración que recaen en las esclavas multitud de tareas: cuidar animales, cocinar, lavar, planchar, preparar dulces, amasar el pan, cebar mate, atender a los niños, entre otras (16). Estas tareas son realizadas por las infatigables y laboriosas negras que son descritas como verdaderas joyas (17). Las esclavas muestran felicidad por el lugar que ocupan, ya que sus dueños cuando las castigan lo hacen como padres. Son las mismas esclavas que participan como testigos de los acontecimientos claves de la historia, pues entre mate y mate van enterándose de los cambios y de las grandes decisiones; ellas son las encargadas de transmitirlos aunque no de una manera valorada, porque el uso de la palabra se circunscribe al ámbito del chisme, único uso de la palabra asignado a la mujer (18).

## El exotismo de lo aborígen

Bucear en el pasado aborígen de Santa Fe es como un viaje a regiones lejanas. Todo es descubrir, el niño/a lector ocupa el lugar del conquistador que, sorprendido, accede a un mundo nuevo. Las indias se ocupaban de múltiples tareas, como armar la choza, recolectar frutos silvestres (19), cocinar (20). La caza, la guerra y presumiblemente la agricultura eran tareas de hombres, que los niños aprendían desde muy pequeños. Armar un arco, imitar un combate, desear la muerte de los blancos, convertirse en un valien-

te guerrero es el anhelo del joven varón (21). Y, ¿qué hay de las niñas? nada, ni siquiera una mención de sus actividades. Las mujeres que aparecen son madres, viudas y viejas, estas últimas dedicadas a preparar bebidas alcohólicas (22). La comida sirve para marcar la distancia cultural entre el lector/a y los indios; ellos comían langostas asadas, frutos silvestres, la carne del jaguar, y aún el maíz, cereal adoptado por el conquistador, es revelador de usos culinarios inesperados y atentatorios de un paladar civilizado (23). Aunque en el Manual se reconoce el aporte del conocimiento de los aborígenes de la naturaleza americana, este saber empírico al ser utilizado por los conquistadores para sobrevivir adquiere un nuevo significado. La incorporación de la papa, el maní y la mandioca se hace desde la civilización. Es la mirada europea y masculina la que le otorga un verdadero valor.

El paradigma occidental sólo permite valorar a las culturas sedentarias. Así aquellos pueblos agricultores-pastores se ven como más cercanos, y por lo tanto son los rescatados del conjunto de los primitivos. Sus mujeres que hilaban la lana de llama eran por lo tanto más laboriosas (24). El mismo paradigma entra en juego cuando el tema, al principio trivial, de la coquetería es presentado vinculándolo al universo femenino; el hecho que se refuerza a través de la pregunta: *¿Y eran coquetas?* Esta cuestión es calificada como un atributo femenino, esto se devela luego de una breve descripción de collares y otros adornos como una cuestión masculina. Otra vez estamos, pensemos en los sesenta, ante un distanciamiento que es doble: cultural y de género. Si bien puede pensarse como una visión progresista desde el punto de vista del relativismo cultural, sigue operando como un elemento de extraña-

miento: lo indio es lo distinto y no constituye una raíz de la identidad provincial.

### Los débiles y las luchas por la independencia

La ruptura con España y la guerra por la Independencia pone en primer plano el aspecto militar. Es el momento masculino por excelencia: son los varones quienes conforman los ejércitos y quienes los comandan y la virilidad como sinónimo del guerrero se presenta en toda su plenitud. Pero también es inicio de la construcción del espacio público asociado a lo político y son los hombres los "animales políticos" quienes construyen la nación. En este contexto la formación del Estado independiente y posteriormente el Estado Nacional, aún siendo un proceso de construcción social es un asunto de hombres, donde las mujeres ocupan un lugar marginal y anónimo. Los ancianos, que siguen siendo relegados en el texto, carecen de la necesaria juventud para convertirse en guerreros, y los niños cuentan sólo si son capaces de empuñar un arma.

En la descripción de las Invasiones Inglesas podemos observar los intentos de incluir a Santa Fe en la línea narrativa de la historia nacional: vemos que son los santafesinos quienes preocupados envían hombres para que alertas vigilen el río, pero sobre todo comparten el ideal de independencia. En los preparativos para enfrentar militarmente a los ingleses sobresalen las discusiones políticas en torno a la disyuntiva de permanecer fieles al Rey de España o pertenecer a los ingleses. Esta disyuntiva manifiesta la verdadera salida: la de la independencia. *"Los ingleses nos libran del rey de España, pero nos ponen bajo las órdenes del rey inglés. ¿De qué nos sirve cambiar*

*de amo?"* (25). Estas discusiones transcurren en el ámbito político, frecuentado por hombres, héroes con talentos militares (Pueyrredón, Liniers, Saavedra). Sin embargo, la victoria sobre los ingleses es el resultado de una empresa colectiva, y en ese conjunto de héroes anónimos se encuentran las mujeres y los niños. Es la ciudad entera la que se rebela y la que manifiesta su valentía: *"nosotros somos 45000 porque pelearon también mujeres y niños"* (26).

El hito fundacional de la Revolución de Mayo sirve para demostrar la temprana adhesión a la causa de la revolución. La noticia de los acontecimientos de Mayo y la formación de la Primera Junta es recibida con alborozo por parte del Cabildo de Santa Fe; la nueva buena es transmitida a todos los vecinos. Muestra de la lealtad santafesina es el hecho que al poco tiempo de los acontecimientos todos los niños de Santa Fe sabían de memoria los nombres de los miembros de la Primera Junta (27).

La figura de San Martín está asociada a la epopeya libertadora y al cruce de los Andes, resaltándose su faz militar. Pero también es el único héroe cuyas mujeres son nombradas con sus apellidos; este hecho ya resaltado sorprende ante la ausencia de otras mujeres de activa participación política y militar como Mariquita Sánchez de Thompson y Juana Azurduy. (28)

### La identidad santafesina

En la búsqueda de nuestras raíces, el Manual presenta al antiguo habitante de nuestras pampas, el gaucho; nacido en territorio santafesino, es hijo de india y de español, pero también un canto a la libertad con una actitud indomable que no respeta ley, ni autoridad; tan libre es que no tie-

ne mujer a su lado (29). El tópicos de la comida reinstala al errabundo habitante de la pampa en el lugar de la civilización frente al indio bárbaro; el gaucho buen asador y frugal se opone al indio que era voraz y atolondrado en el comer, ya que a la carne *la tragaban casi cruda, con cenizas, pelos y tierra* (30).

La soledad del gaucho es continuidad de otras soledades, las de los conquistadores españoles, quienes fundaban las ciudades sin mujeres (31).

Si lo nativo está representado por el hombre solitario, el otro pilar de la identidad santafesina lo constituyen los inmigrantes, los colonizadores. Son los hombres de buena voluntad los que pueblan y civilizan estas tierras a través del trabajo fecundo. A las mujeres las engloba con una tragedia: la de Ana Esser, inmigrante de rubia cabellera, quien muere ahogada en el río Paraná. Este hecho es tomado del relato de una colonizadora por José Pedroni y recreado en una poesía. Opuesta al paradigma de utilidad que encarnan los inmigrantes, Ana Esser desaparece en las turbias aguas del Paraná por recobrar la pañoleta olvidada; aquí se retrata la futilidad de las preocupaciones femeninas (32).

### El trabajo

Hay un hilo conductor en todo el manual: el de rescatar el trabajo como un valor. Cabe hacer una distinción: en la sociedad indígena o en la sociedad colonial no existe el trabajo, son actividades, o tareas, tanto el sembrar como criar ganado o comerciar. La virtud que se destaca es la laboriosidad, asociada a una actitud crítica hacia el consumo, recordemos a las señoras de la colonia confeccionando sus propios vestidos y preparando sus conservas. Esta actitud es valorada como una

prueba de lo que "se debe ser", el consumo es considerado una especie de haraganería, una comodidad que debe ser replanteada. En tanto el "trabajo" se reserva a la relación asalariada o a una sociedad moderna, trabajo es el de los colonos, el de fábrica, el del taller. Podemos rastrear esta idea en el apartado de **Belgrano y sus sabios consejos** (33); el mismo Belgrano se constituye en un visionario que, en su prédica afirma que también trabajarán las mujeres. Su exhortación a favor de la agricultura se reflejará en nuestra provincia, muchos años después, en lo plétorico de sus campos. En ese hoy del manual (1960) se cumplen los deseos del ilustre secretario del Consulado; la agricultura es un hecho y el trabajo femenino también. Es en la sociedad contemporánea donde las mujeres y los hombres trabajan por igual (34); esta visión de la contemporaneidad del trabajo de ambos sexos oculta, en buena parte, el trabajo femenino en el ámbito doméstico, al igual que el trabajo de las mujeres en otros períodos históricos.

### Las imágenes también hablan

El discurso histórico posee un marco gráfico atractivo con el que se refuerzan los contenidos. Los hombres capaces, inteligentes, luchadores, trabajadores, que con tenacidad y esfuerzos conquistan o gobiernan, enfrentándose a toda clase de calamidades. Primero en la ocupación de los territorios, luego con las

autoridades coloniales y la larga secuela de guerras por la independencia del ex- Virreinato del Río de la Plata.

Predominan las imágenes de las batallas militares: la guerra contra el indio y el realista. La galería de retratos de los próceres de la Patria, casi todos de destacado desempeño militar, convalidan la historia del gran hombre. Estos comentarios apuntan a remarcar la permanencia de la historiografía tradicional, mientras que las innovaciones se esfuerzan en mostrar a las mujeres dentro del marco de la división sexual del trabajo; se las ve dedicadas a las labores domésticas, tanto a las blancas, como a las negras y a las indias. Pero considerando el momento histórico de la aparición del Manual, la década del 60, es importante su apertura a la historia económica, al permanente llamado a reflexionar sobre la realidad, a conocer su terruño, a fortalecer su identidad provincial, a comparar el pasado con el presente. La búsqueda del equilibrio en esta sociedad de consumo, la importancia del trabajo y el plano de equidad en esta sociedad, en la posibilidad del trabajo para hombres y mujeres.

(Ver Cuadro)

La abrumadora diferencia en la representación gráfica, a favor de los varones, es concordante con el relato escrito. La presencia de las figuras relacionadas con la historia también tiene mayor peso, eso está vinculado al

Representaciones				
Históricas				Otras
Hombres	Mujeres	Niños	Familia	(mapas-paisajes-monumentos)
111 (*)	7	3	11	37

(\*) Aunque existen mujeres- niñas/os son una minoría

carácter vertebrador que el Manual asigna a la Historia, lo cual ya fue mencionado.

### Conclusiones

El Manual Santafesino fue un aporte significativo para la década del '60, integrador de los contenidos conceptuales de las diferentes materias (Geografía, Biología, Lengua y Matemática) con un eje: la Historia. De ella se parte como un disparador- motivador de los intereses de los niños/as. Aún sin renunciar al esquema de

la historia tradicional, fue refrescante la incorporación de temas económicos y de las actividades de la vida cotidiana. En este punto se nos presentan las mujeres, las viudas, los niños/ as, los ancianos y las familias desde una óptica que podemos definir como apegada a la división sexual, del trabajo; en la que los hombres pertenecen al ámbito público (productores, sostén del hogar, políticos, militares) y las mujeres al ámbito doméstico (cocinar, cuidar, educar a los hijos). Pero según el Manual estas actividades forman

parte del pasado, ya que se remarca que en la actualidad hombres y mujeres trabajan por igual en los talleres, las oficinas y el comercio. Desde el presente, a cuarenta años de la publicación de este manual, podemos ver una educación que se esforzaba por estar a tono con los cambios de la época; estos rastros son fieles representantes de una dirección política que intentaba dar a la educación un impulso y estímulo y que la misma fuera un punto de inicio para el conocimiento de la realidad que rodeaba al niño/a.

### NOTAS

1. Salotti, Marta A. *Manual Santafesino*. Editorial Kapeluz, Buenos Aires, 1960.
2. A partir de la sanción de la Ley Federal se operó una reforma en el aparato educativo que incluye la extensión de la obligatoriedad y la división en tres ciclos de la Educación General Básica. Entre los cambios operados resaltamos la inclusión de la problemática de género como un tema transversal dentro de los contenidos básicos.
3. Puiggrós, Adriana. *Imperialismo y Educación en América Latina*. Editorial Nueva Imagen, México, 1980.
4. Wainerman, Catalina y Barck de Rajjman. *Sexismo en los Libros de Lectura de la Escuela Primaria*. Editorial IDES, Buenos Aires, 1987.
5. Scott, Joan. *El género una categoría útil para el análisis histórico*. En: *De Género a mujer*. C.E.A.L., Buenos Aires 1993.
6. Salotti, Marta A. *Manual Santafesino*. op. cit. p. 2. Se refiere al navegante, descubridor de América, Cristóbal Colón.
7. Salotti, M. p. 148. Santa Teresa de Jesús (1515-1582). Escritora y religiosa española. Fundadora del primer convento de carmelitas reformadas o descalzas. Sus obras autobiográficas reflejan su evolución espiritual. Fue canonizada en 1622. Obras: *El Libro de su Vida*. *El Libro de las Fundaciones*. *El camino de la Perfección*, entre otros.
8. Salotti, M. pp. 171-172. Vicente Anastasio Echeverría: nacido en la Capilla de Rosario en 1768. Estudió en el Colegio Carolino de Buenos Aires y luego se trasladó a la Universidad de Chuquisaca donde obtuvo el título de doctor en leyes. Participó en la vida pública desde las Invasiones Inglesas en 1806. Su nombre aparece reiteradamente como titular de comisiones oficiales o candidato a cargos electivos, interviene como pacificador. Tuvo actuación como juez, ministro, legislador. En los últimos años de su vida fue miembro fundador del Instituto histórico y geográfico del Río de la Plata. Murió en Buenos Aires en 1857.
9. Salotti, M. p.222. Domingo F Sarmiento (1811-1888), escritor, estadista y educador argentino.

10. Salotti, M: p. 240. Francisco Antonio Candiotti, poderoso hacendado santafesino elegido gobernador en el abril de 1815, comenzando el proceso de "autonomía provincial". En momentos de invasión de las tropas de Buenos Aires cuatro meses después muere tras un breve gobierno el primer gobernador santafesino.
11. Salotti, M : p. 272. José de San Martín (1778-1850).
12. Salotti, M : p. 296. Carlos Casado del Alisal, fundador de la ciudad de Casilda (Santa Fe) en 1870, será la capital del departamento Caseros, que la llamó así en recuerdo y honor a su madre María Casilda del Alisal. Fue obra suya la construcción del ferrocarril oeste santafesino.
13. Salotti, M: p 46-48. Juan de Garay (1528-1584), Conquistador español que exploró parte del Río de la Plata; fundó Santa Fe en 1573 y Buenos Aires en 1580, murió en un enfrentamiento con los indígenas en las márgenes del Río de la Plata.
14. Salotti, M: p. 45.
15. Salotti, M: p. 100.
16. Salotti, M: p. 99.
17. Salotti, M: p.101
18. Salotti, M : p.148-154
19. Salotti, M: p. 87
20. Salotti, M: p.88
21. Salotti, M: pp. 85-86
22. Salotti, M : p.109
23. Salotti, M: pp.86-88-107-109
24. Salotti, M: p. 27
25. Salotti, M: p.131
26. Salotti, M: p. 136. Refiere al militar y político Juan Martín de Pueyrredón (1776-1850) jefe del Ejército del Alto Perú e integrante de la Logia Lautaro. El Congreso de Tucumán lo designó Director Supremo del ex virreinato del Río de la Plata, cargo desde el cual ayudó al general San Martín en la organización del Ejército de los Andes.
27. Salotti, M: p. 154 .
28. Salotti, M: pp.276-77. Mariquita Sanchez de Thompson (1786-1868) Patriota nacida en Buenos Aires, transformó su casa en el salón social y cultural más importante de la época, que fue centro de reunión de los hombres gestores de la Revolución de Mayo. Participó activamente en la Sociedad de Beneficencia y fundó las primeras escuelas de niñas. En su casa se cantó por primera vez el Himno Nacional Argentino. Juana Azurduy de Padilla (1781-1862) Heroína de la actual Bolivia que luchó durante la guerra de la independencia, continuando la lucha contra los realistas en el lugar de su esposo el general Juan Padilla.
29. Salotti M: p. 138. Este hecho ha sido ampliamente resaltado por Juan Carlos Garavaglia y Jorge Gelman en sus trabajos: Juan Carlos Garavaglia *Pastores y Labradores de Buenos Aires*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1999. *Ambitos, vínculos y cuerpos: La campaña bonaerense de vieja colonización* En: *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo I. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1999. Jorge Gelman *Campesinos y Estancieros* Editorial Los libros del Riel, Buenos Aires, 1998.
30. Salotti, M.: cit.p.141
31. Salotti, M: p.48
32. Salotti, M :pp72-73
33. Salotti, M : p.130.Manuel Belgrano, abogado y militar nacido en Buenos Aires el 3 de junio de 1770. Fue secretario del Consulado de Buenos Aires. Participó en la defensa de la ciudad de Buenos Aires en las Invasiones Inglesas (1806-1807). Fue protagonista de la Revolución de Mayo y vocal de la Primera Junta(1810). Se lo nombró general para dirigir la expedición al Paraguay, durante la cual fundó la ciudad de Curuzú Cuatiá y que culminó con la insurrección de los patriotas paraguayos. Cerca de Rosario levantó dos baterías para defender de los ataques realistas que incursionaban por el río Paraná. Para distinguirse de los enemigos creó la bandera argentina y la enarboló por primera vez el 27 de febrero de 1812. Nombrado jefe del Ejército del Norte, en 1812 obtuvo las victorias de Tucumán y en 1813 la de Salta. Sustituido por el general San Martín en 1814, fue enviado a Europa para gestionar el reconocimiento de la independencia. Murió en Buenos Aires el 20 de junio de 1820

## Desde el Grado

# Por Qué una Nueva Sección

Los Estudios de Género encontraron en un primer momento un espacio restringido al ámbito de los postgrados, tanto en nuestro país como en aquéllos que nos precedieron en el propósito de incluir en el análisis de la sociedad la categoría género junto a otras ya tomadas en cuenta, como la clase o la etnia.

Así se fueron desarrollando cursos de especialización, maestrías y seminarios como partes integrantes de otros estudios. Entre estos emprendimientos se encuentra nuestra Maestría "Poder y Sociedad desde la Problemática del Género" de la Universidad Nacional de Rosario, que fue creada en el año 1993 y por la que han transitado ya cuatro promociones de maestrandas/os y está a punto de iniciarse la quinta cohorte en este año 2004.

Entre nuestros desafíos y propósitos tenemos el de lograr despertar en los responsables de las carreras de grado la inquietud por esta perspectiva que enriquece el análisis de la realidad.

De hecho, en algunas carreras de nuestra Universidad Nacional de Rosario se implementarán seminarios y cursos dedicados a esta problemática. Esto se está llevando a cabo por la iniciativa de determinadas/os docentes que se han propuesto incluir en sus respectivos cursos los temas relacionados con el género.

Pero esto no se ha convertido todavía en una modificación curricular, salvo en el caso de la Facultad de Medicina en la que se ha renovado el plan de estudios en varios aspectos: metodológico, de contenidos y de abordaje de la salud/enfermedad e incorporación de la perspectiva de género.

### Nuestra experiencia:

Dentro del ámbito de la Carrera de Historia venimos desarrollando desde hace más de cinco años un Seminario opcional en el cual vinculamos la problemática de género con algún aspecto o área determinada, tales como familia, trabajo, discriminación, etc. La respuesta del estudiantado es un fenómeno interesante ya que en algunos de estos años hemos tenido más concurrencia de varones que de mujeres.

Además de este dato cuantitativo diferencial en cuanto al sexo de la concurrencia, otro aspecto cualitativo a señalar es el de la producción, la cual se plasma en un trabajo de investigación que debe concretarse en un Informe Final y una defensa posterior del mismo ante un tribunal de docentes.

Es de destacar, pues el interés de estos y estas estudiantes de la Carrera de Historia, y el nivel de producción que desde el grado están logrando llevar a cabo en una problemática que, hasta el presente, les había sido absolutamente desconocida.

Hoy incluimos en "Zona Franca" el trabajo de Juan José Borrell con el propósito de abrir un espacio nuevo al que denominamos "Desde el Grado", que viene a sumarse al ya existente "Desde la Maestría" y con la expectativa de que esta determinación de incorporar en las carreras de grado la perspectiva de género sea emulada en otras áreas de esta misma Facultad o de la Universidad Nacional de Rosario en general.



# El Género Exterminador.

## Cine, Relaciones de Género y Política

JUAN JOSÉ BORRELL  
UNR

*"No digo, pues, que todos mis recuerdos sean verdaderos, pero puedo llamarlos verdades relativas por oposición a ese monstruoso testamento en que cree la mitad del mundo, traicionando así una misión a cuyo nacimiento asistí y cuya depurada leyenda ha llegado a ser desde entonces la ilusión fundamental de una raza desesperada."*  
(Gore Vidal 1990:11)

El cine de la industria hollywoodense, como una instancia más inserta en el circuito de los medios masivos de comunicación, impone indiscriminadamente al público visiones oficiales de lo social. En este sentido, bajo la influencia del establishment, se realizan producciones cinematográficas pasatistas utilizadas con fines políticos para transmitir audiovisualmente de manera masiva y de fácil acceso de la población concepciones reduccionistas y netamente intolerantes de las relaciones sociales.

En el caso particular de la reciente película *"Terminator 3. The raise of the machines"* de Jonathan Mostow, entra nuevamente en juego una mirada conservadora de la relaciones de género, que además será utilizada luego para las campañas electorales del Partido Republicano gobernante del clan Bush para perpetuarse en el poder.

Así, a partir de los temores de la destrucción masiva de la era nuclear reaparecen en la pantalla grande, con la realización de Mostow, exterminadores hipertecnológicos de inexpressivos rostros y fibrosos abdominales, fruto de la rebelión de los sistemas militares de defensa, que llegan del futuro para salvarnos o eliminarnos. Esta vez, y a tono con el delicado contexto político mundial, misiles intercontinentales y republicanos escudos de defensa, re-despiertan el mito frankensteiniano de la máquina que se rebela contra su creador. Sky-net, el cerebro electrónico del sistema militar estadounidense, como una versión de entrecasa del Hal 9000 marca Kubrick-Clarke de *Odissea en el Espacio* (1968), dispone automáticamente el exterminio masivo de la raza humana. La muerte asistida por ordenador es la obvia consecuencia por el beneplácito de la civilización decadente. Ya sin un partido nacionalsocialista que se vea obligado a justificar la pureza de alguna supuesta raza superior y la terrible "solidaridad" con los más débiles, el *"Doomsday System"* total como diría el dromólogo Paul Virilio (Virilio 1999, 16), dictamina la eutanasia pasiva mundial. Prefigurándose en una suerte de castigo diluviano esta divinidad electrónica sembrará de cráneos las profundidades marinas tras una injustificada guerra nuclear y librará a los más aptos a su ventura en una arrasada tierra post-Auschwitz.

Claro que no todo está perdido. Como en las anteriores partes de *Terminator*, volvemos a tener a nuestro salvador: el joven John Connor, ahora *junkie* perdido que padece delirios sobre la exterminación del mundo durante sus resacas; y significativamente una salvadora: Kate Brewster, hija del oficial del ejército creador del sistema ultra secreto Skynet y futura compañera de John. Esta "María" de jeans y título universitario, es aún virgen en lo que respecta al desastre que se está gestando —como lo son todos—, aunque según el relato filmico, será ella quien tenga el rol mesiánico futuro liderando la resistencia contra la tiranía de las máquinas inteligentes que buscan exterminar a los últimos sobrevivientes del holocausto nuclear.

Aquí se dividen las aguas. El que parecía ser un prometedor nuevo Cristo según las anteriores partes de la trilogía, ahora no es más que un marginal desclasado capaz hasta de birlar los cerrojos de una clínica veterinaria con tal de tomarse las drogas y medicamentos para mascotas. Y qué mejor lugar para conocer a una futura compañera que éste, más aún cuando la clínica veterinaria le pertenece a ella; y ni hablar ya si tras darse cuenta de lo que él hizo, logra encerrarlo aunque sea momentáneamente hasta que venga la policía en una de las jaulas para grandes canes.

En un principio, esta accidentada primera cita parece fortuita. En el argumento cobra sentido. Es la mujer aquí quien está llamada a liderar el cambio, a salvar nuevamente a la humanidad —como lo había sido Sarah Connor, la madre de John, en las primeras partes—, a engendrar la raza de los salvadores, a los que resistirán los tiempos hiper racionales que someten al hombre. Aunque esta mujer ya no es la pura e ingenua de los '80 cuando

se filmó *Terminator I* (de James Cameron, 1984), sino que un modelo más moderno, más ajustado a los tiempos globalizados que corren, seguramente con postgrado en Yale incluido. Su padre, Zeus equivocado en uniforme de Gran Marshall, libera sin querer a los titanes de Cronos sobre la tierra. "Discúlpame hija que te haga parir este monstruo" podría decir incestuosamente durante su agonía. La traición a la madre del mundo, a la humanidad toda, ya está consumada. El sistema *Sky-net-Red del cielo* se desata y es necesario exterminar a aquellos que podrían frenar esta resolución suprema.

Lo significativo aquí, no es ya el remanido punto de que a Connor, líder predestinado de la resistencia, busquen asesinarlo; sino el hecho de que ahora, y según se perfilaba ya de la trama anterior, el objeto fóbico en el filme es una mujer. Efectivamente, el "malo" de la película en esta "Rebelión de las máquinas" es una esbelta y sugerente rubia llegada del futuro que apenas pasa la veintena de años. Como una *Barbie* homicida obsesionada en exterminar "al" hombre del futuro se pasea en un descapotable último modelo por las calles de una Beverly Hills nocturna. Igualmente menos sexy que la mujer-monstruo de *Especies*<sup>1</sup> y definitivamente hiper racional y obstinada, tanto más que la Teniente Ripley, mujer-mutante-alienígena de *Alien IV. La Resurrección* (de Jean Pierre Jeunet, 1997), esta *femme fatal* siglo XXI reactualiza el tema de la *vagina dentata* en versión *fashion*.

Con numerosas horas de gimnasio encima y traje carmesí de cuero tallado al cuerpo *made in Versace*, es como se disfraza este gélido cyborg del más allá. Es obvio para el argumento, que el arquetipo encarnado es el de la mujer chic y consumista de la era global.

Superficial y antropófaga, el exterminador modelo T-X, no es más que una suerte de nuevo prototipo de las aberraciones contemporáneas: modelo de mujer por fuera y modelo de la insatisfacción de fin de siglo por dentro. Y como tal, como doble sujeto aberrante, tendrá sus contrapartes correctivas: Kate, la mujer espiritual que puede tomar conciencia de sí misma y de la problemática social del mundo; y Arnold-exterminador, modelo hiper-masculino ejemplo de autodisciplina, esfuerzo y coherencia. Y como termina resolviéndose todo conflicto en este tipo de relatos maniqueos es recurriendo a la confrontación física directa.

Paradójicamente, el llamado de atención inicial para el público, acerca de los secretos militares y el peligro nuclear, se diluye cuando son los mismos protagonistas quienes resuelven el conflicto, sin apelar siquiera por caso a la ayuda de algún tipo de fuerza pública. Es decir, un supuesto problema común, planteado en términos concretos con visos hasta de realidad, acaba desarrollándose como un típico relato mítico, con héroes arquetípicos y villanos reactualizados en disfráz posmo.

Arnold, ejemplar de hombría individualista exacerbada por la tecnología *gym* no dudará en entregarse brutalmente a devastadoras peleas con la chica androide del futuro.<sup>2</sup> Y ella inmutable, le devolverá los ataques quebrando todo posible acuerdo o diálogo e incluso eso tan característico aquí del "se mira y no se toca". La violencia, como ya tan lamentable y naturalmente obvio se ha vuelto, es el único recurso para saldar todo conflicto.

Para cerrar el *menage a trois*, vale destacar que esta vez Arnold no responde a las directivas de John sino que a los de su compañera Kate. Así es como Arnold-exterminador salva a Connor-va-

gabundo de la mujer-monstruo a instancias de la mujer-mesiánica; ya que así ella se lo ordenó en el futuro antes de enviarlo al pasado. Y el triángulo queda cerrado, con cuatro lados que en realidad son dos: modelos masculinos contrapuestos y modelos femeninos adversos. El hombre no deseado y el hombre correcto -y corrector-, y la mujer monstruosa y la mujer deseada. De este modo es como se impone masivamente al público desde la película prototipos de persona según una visión de género que no por actual o "modernizada" deja de ser de lo más retrógrada: el hombre no deseado, "vago y mal entretenido" prefigurando al típico débil social que es así intencionalmente por no "querer" insertarse en el sistema; y la mujer "tonta" y superficial que abusando de los beneficios del sistema se convirtió en un monstruo insatisfecho del consumismo más impersonal y exagerado.

En esta pesadilla cyber, los géneros quedan bien definidos, ya no hay afeminados engendros de mercurio líquido solidificable como en *Terminator II* (de James Cameron, 1991) que eligen ser macho o hembra según les parezca, sino que modelos de mujer y de hombre aceptados y rechazados. Así es como pareciera que en esta nueva era conservadora es necesario demarcar y reafirmar arquetipos deseados. No es casual que cada película de la saga -de argumento y planteos más que básicos por no decir pobres ya que

de esa manera es como mejor se llega y cautiva a un público masivo-, se haya realizado durante un gobierno republicano de derecha en los EEUU en determinados contextos políticos internacionales. Una vez que el enemigo externo soviético de los años de la Guerra Fría caducó, el odio se volcó hacia adentro, hacia los engendros sociales urbanos que cambian de sexo a *piacere* y no asumen su sexualidad como deberían, arruinando irresponsablemente las bases de la familia y la sociedad. Este mal uso del "libre albedrío" en el pueblo elegido por divino manifiesto no sólo debería ser castigado sino que también corregido, y la población adoctrinada con respecto a ello. Y ahora se suman estas mujeres huecas y sin ideales, poco productivas y consumistas. Nada mejor que un Arnold *egobuilded* para propinar una lección y dar buen ejemplo de sólida "hombría".

No por nada Schwarzenegger, se lanzó a la campaña electoral como candidato republicano por la gobernación del Estado de California, bajo el lema de reconstruir el desastre financiero cometido por el anterior gobernador Gray Davis. Haciendo uso explícito de sus actuaciones en la industria hollywoodense para la campaña masiva, sus asesores de imagen no dudaron en destacar su figura de "hombre hecho así mismo" severo y autodisciplinado -para al menos contrarrestar en algo su ausencia de vida

en la militancia política de algún tipo de agrupación o partido-, lo que lo llevó así y todo a un apabullante éxito con más del 48% de los votos. El "Governator" como parodia la prensa, promete "terminar" con el déficit fiscal récord de 38.000 millones de dólares de la 5ª economía mundial y "salvaguardar el futuro" de los californianos.<sup>3</sup>

Otro gobernante con más que fama de "exterminador", George W. Bush, afirmó que apoyaría a su co-partidario electo.<sup>4</sup> No es casual que todo cierre: republicanos actores ya fueron gobernantes de estados, otro republicano "exterminador" está en la presidencia, un "exterminador" actor es nuevo gobernante, ¿Quiere decir esto que un próximo posible gobernante del país más poderoso del planeta pueda llegar a ser un republicano-actor-exterminador? ¿Un actor de la "exterminación" presidente? Pero si ya contamos hoy con gobernantes exterminadores que hacen de republicanos al mejor estilo y no son más que actores de farsas democráticas. Lo real se ficcionaliza y la ficción se vuelve horrorosa realidad. La cultura de masas *made in Hollywood* nos asusta con sus cucos para aleccionarnos sobre cómo comportarse y cómo deber ser en sociedad, mientras que sus gobernantes y "halcones" con nido en el Pentágono logran hacer -o más bien deshacer- lo que seguramente ningún monstruo de fábula se atrevería. Todo es posible en la tierra del espectáculo.

## NOTAS

1. *Especies* de Roger Donaldson, 1995; y *Especies II* de Peter Medak, 1998. Pronto se estrenará la tercera parte de esta olvidable saga, donde en vez de una habrá dos mujeres fatales alienígenas. Los diseños del monstruo espacial, al igual que en *Alien* son del artista suizo H. Giger.
2. La forma en que aparece-nace cada exterminador es más que significativa: la T-X desnuda, disimulada entre unos maniqués, dentro de la vidriera de un local súper chic del strip hollywoodense; Arnold, también desnudo, al igual que entradas anteriores en bares de mujeres "suelitas" ávidas de alcohol y strip-tease.
3. Dijo Arnold Schwarzenegger durante su campaña: "Terminen con Gray Davis antes que él termine con ustedes", en "Hasta la vista, Baby, dijo Schwarzenegger. Amplio triunfo del actor en las elecciones para gobernador de California", diario *Página/12*, Buenos Aires, Miércoles 8 de Octubre de 2003.
4. Durante la gobernación de George W. Bush del Estado de Texas antes de ocupar la presidencia de los EEUU, se dio el mayor número registrado en el país de condenados a la pena de muerte en el término de un año: aproximadamente 352 personas. Y es actualmente quien está llevando adelante a nivel mundial desde la presidencia la odiosa campaña política militar de "exterminación del terrorismo"; bombardeando indiscriminadamente poblaciones civiles y tomando injustificadamente Estados extranjeros por la fuerza.

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (1996), "Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios", *Revista Mora*, N° 2, Buenos Aires: UBA.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (2000), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- DERY, Mark (1998), *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*, Madrid: Siruela.
- DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand (2000), *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, México: Siglo XXI editores.
- ECO, Umberto (1999), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Tusquets.
- GORE Vidal (1990), *Mesías*, Barcelona: Minotauro.
- THOMPSON, E. P. (1986), *La Guerra de las galaxias*, Barcelona: Crítica.
- VIRILIO, Paul (1999), *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid: Cátedra.
- VIRILIO, Paul (1999), *La bomba informática*, Madrid: Cátedra.
- WACQUANT, Loïc y HALIMI, Serge (2003), "Golpe de Estado mediático en California. El invento del gobernador descartable", en periódico *Le Monde Diplomatique*, Edición Cono Sur, N° 53, Noviembre, Buenos Aires.

### **Terminator 3. The raise of the machines**

(subtítulos en castellano)

Origen: Estados Unidos, 2003

Director: Jonathan Mostow

Productor: Mario Kassar y Andrew Vajna. Warner BROS.

Pictures and AOL Time Warner Company.

Fotografía: Don Burgess

Edición: Neil Travis

Vestuario: April Ferry

Protagonistas: Arnold Schwarzenegger, Kristanna Loken,

Nick Stahl, Claire Danes, David Andrews.

## Colaboradores de este número de *zona franca*

### **Analia Aucía**

Abogada, Mediadora e Investigadora. Docente de la Facultad de Derecho (U.N.R.).

Master en Sistema Penal y Problemas Sociales, Facultat de Dret de la Universitat de Barcelona.

Maestranda de la Maestría "Poder y Sociedad desde la Problemática del Género". (U.N.R.).

Coordinadora de la sección Estudios de Género del Centro de Estudios e Investigación en Derechos Humanos Prof. Juan Carlos Gardella, Facultad de Derecho (U.N.R.).

Integrante de CLADEM (Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer) y del CEIM (Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.).

### **Eli Bartra**

Mexicana. Doctora en Filosofía. Profesora-investigadora Titular, Departamento Política y Cultura, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Ciudad de México.

Fundadora y coordinadora del área de investigación "Mujer, identidad y poder" y de la Especialización-Maestría en Estudios de la Mujer de la misma universidad.

Ha publicado más de ochenta artículos y capítulos de libros en revistas y libros nacionales e internacionales; los textos son principalmente sobre feminismo, género y arte, así como sobre arte popular mexicano y mujeres.

Es coautora del libro *La Revuelta. Reflexiones, testimonios y reportajes de mujeres en México, 1975-1983*, México, Martín Casillas, 1983 y de *Feminismo en México, ayer y hoy*, México, UAM, 2ª ed. 2002.

Ha publicado: *Mujer ideología y arte*, Barcelona, Icaria, 1994; 3ª ed., 2003, y *En busca de las diablas. Sobre arte popular y género*, México, Tava/UAM-X, 1994.

Compiladora de la antología *Debates en torno a una metodología feminista*, México, UAM-X, 1999 y de *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Durham/Londres, Duke University Press, 2003.

Ha sido profesora visitante en diversas universidades de los Estados Unidos y Europa.

### **Vilma E. Bidut**

Licenciada y Profesora en Historia. Egresada de la Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.). Docente de la Cátedra de Historia Argentina I.

Maestranda de la Maestría "Poder y Sociedad desde la Problemática del Género". Integrante Fundadora del CEIM y del Centro de Estudios Sociales Regionales (CESOR), (U.N.R.)

Ha publicado en *Avances del CESOR*, *Estudios Sociales*, *Todo es Historia*. Actualmente se encuentra desarrollando estudios sobre género, vida cotidiana y justicia.

### **Juan José Borrell**

Profesor y Licenciado en Historia, Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.).

Maestrando en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM)

Docente de Historia Social en el Programa "Arte Comestible y Seguridad Alimentaria" de la Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.).

Columnista colaborador del diario Rosario/12.

E-mail: [lizzie@ciudad.com.ar](mailto:lizzie@ciudad.com.ar)

**Mabel Campagnoli**

Profesora en Filosofía (UBA). Docente e investigadora (UBA-UNLP). Miembro del IIEGE (UBA). Este trabajo es producto de la participación como investigadora en el Proyecto "La constitución del sujeto moderno: examen crítico desde la teoría filosófica de género" (UNLP/H225), dirigido por la Dra. María Luisa Femenías (1998 - 2001).

**Graciela Contreras**

Gremialista, militante feminista, política y del Movimiento de Mujeres de Córdoba.

Docente de enseñanza primaria.

Directora de escuela urbano-marginal.

Coordinadora General del Centro Pedagógico "Florencia Fossatti" – Mujeres con voz-

Maestranda de la Maestría "El Poder y la Sociedad desde la Problemática del Género".

Coordinadora del Proyecto de "Extensión de Jornada" de la Dirección de Nivel Inicial y Primario del Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba.

**Nora Das Biaggio**

Directora de la Investigación "Relaciones de Género en la prostitución. Construcción social de nuevas subjetividades".

Docente ordinaria Facultad de Trabajo Social (Uner).

Ha sido Decana de la Facultad de Trabajo Social (Uner).

Magistra en "Poder y Sociedad desde la Problemática del Género", Facultad de Humanidades y Artes. (U.N.R.).

**Isabel J. Fernández Acevedo**

Abogada. Postgrado en Ciencias Sociales FLACSO. Docente de la U.N.R. Miembro del Centro de Estudios e Investigaciones en Derechos Humanos "Dr. Juan Carlos Gardella" y Directora del mismo Centro en los años 2000 y 2001. Miembro del Equipo Jurídico de los Juicios de la Verdad Histórica de Rosario. Representante de núcleo de la Cátedra Cultura de Paz de Grupo Montevideo.

**María Graciela Galván**

Licenciada en Antropología, Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.).

Maestranda de la Maestría "Poder y Sociedad desde la Problemática del Género", U.N.R.

Integrante activa del CEIM.

Docente de la U.N.R. Asistencia, participación, coordinación y dictado en diferentes Seminarios, Cursos y Jornadas sobre la problemática de género.

**Hilda Beatriz Garrido**

Doctora en Historia

Profesora Adjunta Dedicación Exclusiva. Responsable de Cátedra. Cátedra de Etnología. Facultad de Filosofía y Letras (U.N.T.)

Directora Centro de Estudios Históricos Interdisciplinarios Sobre las Mujeres, UNT.

Consejo de Ciencia y Técnica de la UNT. CEHIM, Facultad de Filosofía y Letras. 2001-2004. Proyecto "Identidades de Género. Prácticas y significa-

ciones", Directora de Proyecto

Diploma otorgado por la Federación de Mujeres Universitarias, Asociación Tucumán, en mérito al Mejor Promedio en la Carrera de Doctorado en Historia (U.N.T.), obtenido en el período académico 2002. Noviembre de 2003.

Responsable Académica por la U.N.T. en la Red Interamericana de Formación *Mujeres y Desarrollo*, Colegio de las Américas (Canadá).

**Marina Alejandra Iraolagoitia**

Licenciada en Trabajo Social (U.N.R.).

Maestranda Maestría "Poder y Sociedad desde la Problemática del Género".

Trabajadora Social "Área de la Niñez, Secretaría de Promoción Social Municipalidad de Rosario", en el marco del Programa de Promoción Familiar que toma la población infantil en situación de calle.

Docente Adscripta de la materia "Política Social I", de la carrera de Trabajo Social de la Facultad de C. Política y RR II, U.N.R.

**María Verónica Lorea.**

Licenciada en Trabajo Social. (U.N.R.). Maestranda de la Maestría "Poder y Sociedad desde la Problemática del Género".

Desempeño profesional en relación a la problemática del género en el Programa de Capacitación para el Desarrollo del Capital Social. Sub programa "Criando Confianza" (Rosario, Puerto San-Martín y Villa Constitución 2002); Programa de Apoyo a Grupos Vulnerables (PAGV) coordinando el taller "Mujer y Sociedad" en la vecinales Juan Pablo II y Unión y Progreso de Rosario (2001). Co-autora de la Investigación sobre la situación de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales de las mujeres según los Pactos Internacionales suscriptos por la Argentina para CLADEM. Perú. (2002).

## Normas Editoriales

*zona franca*

Invitamos a enviar artículos para su publicación en la Revista *zona franca*.

Los artículos recibidos serán evaluados por el Comité Editorial.

Rogamos cumplimentar las siguientes normas de publicación:

- 1) Las autoras y autores enviarán el trabajo original a la siguiente dirección: CEIM, Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Mitre 1117, piso 1º, dpto. 4 (2000) Rosario, Argentina.

También será remitida a esta dirección una copia en soporte informático (diskette).

Todos los trabajos serán presentados en papel tamaño A4 y escritos a doble espacio. Mantener 3 cm. en cada uno de los márgenes. Sangrar cada párrafo con sangría de 1 cm.

- 2) Los trabajos deben contener:

Título, nombre autor/autora, institución.

Serán acompañados de un resumen o abstract de unas 100-120 palabras.

Los trabajos no excederán las 30 páginas.

Usar un tipo de letra de 12 puntos (Times, Times-New Roman, Arial o similares).

Al final del trabajo se incluirá el nombre y apellido de autora o autor, centro de trabajo y dirección de contacto, así como teléfono, fax y dirección de correo electrónico. Será conveniente agregar un breve curriculum en el que se señale el perfil académico y profesional y se incluyan sus principales líneas de investigación (no sobrepasar más de media página).

- 3) Citas

- a) Todas las citas irán incorporadas en el texto, no a pie de página ni notas al final. Utilizar el sistema de autor, año.

Ejemplos:

(Clark 1993)

ó López Carretero (1995)

- b) Si se citan exactamente las palabras de un autor, éstas deben ir entre comillas y se incluirá el número de la página.

Ejemplo:

«encontrar soluciones a los problemas sociales era mucho más difícil de lo que originalmente se pensaba» (House 1992:47).

- 4) En la bibliografía las citas se organizarán alfabéticamente por el apellido del autor. En la línea primera se deja sangría, mientras las otras líneas empiezan en el margen izquierdo.

La estructura de las citas es la siguiente (prestar atención a los signos de puntuación y tipo de letra):

- a) Para libros:

Apellido, Nombre (Año). Título del libro. Ciudad de publicación: Editorial.

Ejemplo:

Juliano, Dolores (1993). Educación intercultural. Escuela y minorías étnicas. Salamanca: Ed. Eudema.

- b) Para revistas: Apellido, Nombre (Año). Título del artículo. Título de la Revista, volumen, número, páginas.

Ejemplo:

Rockwell, Elsie y Ezpeleta, Justa (1983). La escuela: relato de un proceso de construcción teórica. Revista Colombiana N° 12, 33-51.

- c) Para capítulos de libros: Apellido, Nombre (Año). Título del capítulo. En Nombre Apellido (Editor-es), Título del libro, (páginas). Ciudad de publicación: Editorial.

Ejemplo:

Roldán, Martha (1993). Nuevos desafíos a la teoría y práctica de la investigación sociológica feminista en la década de los noventa. En Nea Filgueira (Editora), Mujeres y Trabajo en América Latina (27-30). Madrid: IEPALA Editorial.

- d) Artículos de periódico, semanal, o similares.

Ejemplo:

Carro, Luis (1996). De la integración a la inclusión. El Norte de Castilla, 10 de septiembre, 23.

### IMPORTANTE:

Es imprescindible el cumplimiento de esta normativa para que la colaboración sea aprobada. Sean publicados o no, los materiales recibidos no se conservan ni devuelven.

## Correo de Lectoras y Lectores

Nos interesa conocer sus opiniones, sugerencias y comentarios acerca de la Revista *zona franca* y de otros asuntos relacionados con las problemáticas que nos preocupan.

Invitamos a hacernos llegar esa correspondencia a nuestra dirección.



## PUBLICACIONES DEL CEIM

Se encuentran a la venta en el local del CEIM las siguientes publicaciones:

- Revista *zona franca*, desde el número 3 en adelante
- Espacios de Género, Tomos I y II
- Papeles de Trabajo
- Otras publicaciones de miembros del Centro
- Publicaciones de Editorial Feminaria

Horario: miércoles y viernes, de 18 a 19; jueves, de 11 a 12

Facultad de Humanidades y Artes, Aula 112

Entre Ríos 758, 2000 Rosario, Argentina

Tel/Fax: 4405294. E.Mail: cenur@ciudad.com.ar

Rosario, marzo del 2004

Estimadas amigas:

Tenemos mucho gusto en saludarlas y hacerles llegar el N° 13 de nuestra revista *zona franca*.

Les rogamos que corten y nos envíen la parte inferior para saber si les interesa seguir recibiendo nuestras publicaciones.

Con los mejores augurios sobre sus aportes a nuestra causa común, las saludamos cordialmente.

HILDA HABICHAYN  
Secretaria General del CEIM

Prof. HILDA HABICHAYN  
Revista ZONA FRANCA  
Mitre 1117 -Piso -1 - Dep. 4  
2000 Rosario - Argentina  
Tel./Fax: 4405294  
E.Mail: cenur@ciudad.com.ar

Recibimos el N° 13 de *zona franca* y deseáramos seguir recibiendo sus publicaciones.

Nombre de la persona o institución.....

Dirección (calle, número, código postal, ciudad, país, teléfono, fax, correo electrónico)  
.....  
.....  
.....

(La falta de acuse de recibo implicará la cesación de los envíos)