

Fang zu ge: *liberando los pies*

Por María Eugenia López

María Eugenia López es directora de la colección de poesía joven “Chicas de bolsillo” de la Editorial de la UNLP. Publicó: *Bonkei* (Edulp, 2004), en las antologías *Felicidades también (18 poetas)* y *18 poetas latinoamericanos*, y en diversas revistas de poesía. Algunos poemas suyos fueron traducidos al portugués, catalán, francés e inglés. Fue seleccionada por los poetas Daniel García Helder y Diana Bellessi para participar de sus talleres de clínica literaria. Participó de diversos festivales de poesía en Sudamérica. Ganó el primer premio del concurso de poesía “Joaquín V. González” de la UNLP, en el 2007.

1 Literalmente: “escritura de mujeres”.

2 Orié, Endo, en: <http://www2.ttcn.ne.jp/~orie/home.htm>.

“He Jing-hua había perdido a un hijo en un accidente unos años antes de que yo me la encontrara. Sintiendo la necesidad de expresar su dolor, compuso un poema largo y lo apuntó en nushu¹. Ella me dijo que había decidido hacerlo para que su hija pudiera leer y entender, después de su propia muerte, cómo se había sentido al perderlo. Como su hija no podía leer nushu, He Jing-hua recitó sus poemas a su marido y lo hizo escribirlos en Hanzi al lado de lo que ella había escrito. He Jing-hua empezó la escuela elemental a la edad de trece años y aprendió a escribir el Hanzi en ese momento. Sabiendo esto, yo le pregunté por qué no apuntó ella misma su poema en Hanzi en lugar de hacerlo en nushu. Me dijo que no era capaz, que la acobardaba siquiera pensar en escribir sus sentimientos en Hanzi. Sin embargo, usando nushu, sentía que podía. Dijo que le tomó dos meses escribir las ocho páginas, 94 versos, 658 caracteres. Pero para las mujeres de la región, el nushu presenta un modo más simple y más accesible de auto expresión que el Hanzi”².

En el orden social y familiar de China, el dominio de la esfera privada fue el *privilegio* de las mujeres...

En la cultura *Han* generalmente se las confinó a cámaras laterales de la casa. Al estar sus cuartos en esquinas discretas, lejos de los demás adultos de la familia, fue posible que encontraran un sentido de intimidad y un punto central para el trabajo y la actuación oral. El enclaustramiento permitió una mayor participación de las mujeres dentro de su comunidad, uniéndolas entre sí. Tuvo un efecto positivo en cuanto posibilitó el desarrollo de su autoimagen, su identidad. Fue en esos lugares donde la hermandad se forjó y se celebró.

En *Hunan* el trabajo se dividía: mientras los hombres cultivaban, las mujeres, los pies vendados, ocupaban sus días cocinando y realizando *Nuhong* (labores textiles): hilaban, tejían, cosían, hacían zapatos de tela, bordaban. Con los hombres en los campos, las amigas solían reunirse en la casa de una, donde hacían su trabajo juntas. Y por medio de poesías amorosas y canciones, recitaban o cantaban sus dolores o alegrías. A la vez, participaban en fiestas y rituales de mujeres, formando así lazos especiales.

Era común entre las jóvenes de esta área una costumbre llamada *Jiebai Zimei* o juramento de hermandad, en la que se comprometían con mujeres con las que no compartían relaciones de sangre. Las muchachas podían realizar juramentos de hermandad a la edad de diez años. Estas “hermanas” iban juntas a las fiestas del pueblo, hacían *Nuhong* juntas y generalmente estaban más unidas entre ellas que con sus hermanas reales. También despedían a las que se casaban y partían a otros pueblos. La escritura del *nushu* era aquí el mayor medio de comunicación.

La pregunta es: ¿por qué las mujeres chinas necesitaron otra escritura, a pesar de tener el *Hanzi*? Bueno, es que a ellas no se les enseñó el *Hanzi*.

Estas mujeres tenían una vida espiritual que no podían articular en chino a causa de su ignorancia. Esto las llevó a inventar una lengua para expresarla, que las liberó del analfabetismo.

El *nushu* es una escritura creada hace centenares de años³ por las mujeres campesinas no escolarizadas de la prefectura Jiang Yong, en la provincia de Hunan. Este tipo de alfabetización y escritura literaria surgió dentro del contexto de relaciones madre-hija o de redes de mujeres. La transmisión oral y escrita siguió una línea específicamente femenina. Se enseñaba en escenas íntimas mientras cosían o tejían, o a la sombra de un árbol. Un ejemplo es el dado por Yang Huanyi, que aprendió de su abuela. Esta cantaba una frase mientras su nieta escribía en la palma de su mano o con una ramita en la tierra⁴. "Las muchachas lo usaban para estar juntas y cantar y hablar, y así era como aprendían las unas de las otras", dice Yang Huanyi.

El *nushu* era para las mujeres la lengua de la vida cotidiana, de las emociones, de la espontaneidad, del mundo natural, de los sueños y de los deseos.

Se trazó en abanicos, pañuelos de seda y papel. Podía usarse como una invitación para una "hermana", para expresar dolor al partir en la ocasión de una boda y para la recitación delante de una figura de culto en templos locales. Se han encontrado reflexiones íntimas, consejos, correspondencia, así como descripciones de bombardeos y guerras⁵. La escritura está principalmente compuesta en verso y trata de la injusticia y la aflicción en la vida de muchas mujeres⁶. A través de ella, forjaron vínculos de simpatía y consuelo.

El *San Chao Shu* era un libro forrado en tela de algodón negra creado por las Jiebai Zhimei y madres y dado a su colega Jiebai Zhimei o hija, en su boda. Jiebai Zhimei y madres transmitían consejos sobre el matrimonio, esperanzas de felicidad y también dolor por la pérdida. Estas *Cartas del tercer día*, que contenían además canciones compuestas en *nushu* que expresaban sueños, esperanzas y sentimientos de las mujeres, eran enviadas a las novias el tercer día después de la boda.

Las primeras seis páginas contenían estos escritos que el novio no podría leer⁷. El resto era espa-

cio en blanco dejado para que la novia escribiera sus propios sentimientos y experiencias...

La cultura de las mujeres del *nushu* difiere de la cultura de las mujeres educadas. La tradición literaria china consistió casi completamente en escritos de hombres, lo que significa que la escritura de la mujer tuvo que ser comenzada en un mundo en el que no tenía ningún lugar propio y ninguna voz distinta. Para las mujeres de la élite que componían poesía o correspondencia en chino clásico era difícil demarcar el punto de separación de la esfera masculina: como escritoras, tenían que definirse en términos de una tradición literaria de cánones largamente establecidos. Cuando crearon su propia expresión cultural, escribieron dentro de los límites del idioma y de los géneros literarios construidos por los hombres.

Las mujeres analfabetas grabaron en verso sus historias, poemas, correspondencia y reflexiones sobre su mundo, desde un lenguaje virgen que posibilitó la libertad. "Hizo nuestras vidas mejores, porque pudimos expresarnos de esa manera".

La señora Dalloway decidió que ella misma compraría las flores

"La pregunta pertinente sería: ¿quién establece el código y quién lo entiende? ¿quién impone el criterio valorativo? ¿quién, en fin, es el que habla? No es la mujer, precisamente, la que habla ni la que ha hablado de sí; no es la mujer la que ha manejado el Logos, ni siquiera en la Edad de la Razón; no es la mujer la que se ha representado a sí misma, la que se ha signado 'su sitio'. Otros han hablado por ella. Tales discursos no van dirigidos siquiera a ella, sino a través de ella y a pesar de ella. Es justamente la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad de señalar sitios a otros lo que caracteriza al patriarcado como sistema de dominación"⁸.

3 Algunos hablan del siglo III d.C.

4 McLaren, Anne y Shibuya Iwane en: <http://www.sshe.murdoch.edu.au/intersections/issue2/endorereview.html>.

5 El material del *nushu* no suele tratar de héroes épicos y asuntos de estado sino de la vida privada. Cuando trata de temas políticos, lo hace desde una mirada especial: la mirada de quien, confinada a lo doméstico, no participa en la toma de las grandes decisiones pero sufre las consecuencias. Tenemos así, por ejemplo, las canciones anti-japonesas, escritas entre el 39 y el 44, donde podemos leer versos como:

"Estoy sentada calladamente en la casa y pienso profundamente"; "Cosas sólo miserables en el mundo"; "Amenaza la vida diaria de la gente vulgar"; "Tan sólo unos miembros familiares permanecen"; "Todos los hombres jóvenes y de mediana edad se llevan, y"; "Personas sólo viejas y niños permanecen en la casa, pero"; "Nosotros estamos padeciendo este mundo vicioso grandemente"; "No hay ningún hombre en nuestra casa pero"; "Niños sólo miserables y personas viejas permanecen" (ver: <http://www2.ttcn.ne.jp/~orie/images/orie.htm>).

6 No olvidemos que el *nushu* fue el producto de la discriminación sexual.

7 Los hombres no jugaron ningún papel en la producción o difusión del *nushu* y con pocas excepciones, demostraron ser incapaces de leerlo.

8 Molina Petit, C., en: *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 26.

–“Cuando yo uso una palabra –insistió Humpty Dumpty con un tono de voz bastante despectivo– quiere decir lo que yo quiero que diga... ni más ni menos.
–La cuestión es saber –insistió Alicia– si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
–La cuestión –zanjó Humpty Dumpty– es saber quién es el que manda..., eso es todo”⁹.

¿Por qué alguien comenzaría un trabajo sobre poetas argentinas de los 90 hablando de una lengua creada alrededor del año 300 y cuya última hablante acaba de morir? Bien, quizá porque podría existir, de alguna manera, una lengua femenina diferente del lenguaje estándar claramente masculino. Quizá porque algunas poetas de la últimas décadas del siglo XX encontraron la forma de salirse de los límites de la subjetividad masculina inscripta en el lenguaje, sin tener que inventar una nueva grafía, y empezaron a escribir como mujeres, y a nombrarse. Tal vez, y sólo tal vez, porque se dieron cuenta de que se trata, no de “darle voz a quien no la tiene” sino, simplemente, de mostrar la que sí se tiene. Este sería nuestro *nushu*.

Algunos lingüistas afirman que el lenguaje es un “código de códigos”, por lo tanto, que no hay que suponer una especificidad en la palabra: es un signo abierto a cualquier función ideológica y, de esta manera, no permite presuponer un prejuicio machista en la lengua. Esto, claro, estudiando el lenguaje sólo como un fenómeno abstracto y en su dimensión sintáctica. Pero si lo estudiamos en su plano semántico y pragmático, en un contexto, entonces la lengua, o el habla, opera no tanto como un sistema de signos sino como un medio de comunicación social en el que la relación entre los sexos encuentra su reflejo.

“Hablar supone algo más que unos conocimientos lingüísticos. La competencia comunicativa implica unos conocimientos extralingüísticos. Estos

conocimientos conforman un mundo de referencias compartidas por los hablantes, un conjunto articulado de ‘saberes’ convencionales sobre los que se apoya el uso del lenguaje en la comunicación. Es lo que se denomina la Enciclopedia o conocimiento del mundo... Pero la Enciclopedia no sólo contiene informaciones. Incluye también creencias, valores, prejuicios, estereotipos... ideología. Recoge una determinada concepción del mundo, la representación interna de la realidad propia de una época y de una cultura. Y, en tanto que es un factor sociocultural, está supeditado a la diversidad cultural y a la movilidad social... Podemos decir que el sistema de género social-sexo es el más amplio contexto sociocultural presente en todo proceso comunicativo, y la memoria enciclopédica está, consecuentemente, teñida de ideología sexista, de androcentrismo”¹⁰.

La idea de este trabajo es demostrar que las poetas de los 90 pudieron dar un paso más allá de ese androcentrismo, debido al recorte que hicieron en el lenguaje. Así como Jespersen, citado por Patricia Violi¹¹, cuenta que entre los zulúes son tabú para las mujeres los nombres, y a veces hasta las sílabas y los fonemas, que puedan recordar los nombres de los integrantes masculinos de la familia, creándose de esta manera una especie de lenguaje femenino por descarte, creemos que, en sociedades como la nuestra, el refugio de la mujer se encuentra en aquellos rituales y palabras especiales en los que el hombre no ha puesto interés, originándose así un lenguaje libre de subjetividades y valoraciones masculinas. Refugio producto de la exclusión, y pequeño, pero refugio al fin.

Cuando Charlotte Furth¹² habla de “esferas separadas” para hombres y mujeres, nos permite entender por qué ciertas actividades, creaciones, destrezas, redes sociales o habilidades domésticas de las mujeres son aprobadas y permitidas por una ortodoxia patriarcal por no resultar de su particular interés. Las poetas que leeremos jugarán en esas esferas como las nenas juegan con las muñecas que

9 Carroll, Lewis. En: *Alicia a través del espejo*, La Página, Buenos Aires, 2005, pp. 84-85.

10 Catalá, A. V. y García, E. En *Ideología sexista y lenguaje*. Galaxia, Valencia, 1995, p. 9.

11 Violi, Patricia. En: *El infinito singular*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, p. 21.

12 Furth, Charlotte. “Poetry and Women’s Culture in Late Imperial China: Editor’s Introduction” en: *Late Imperial China*, 1992 (versión digital).

les dan. Al no poder cambiar las palabras de una lengua que no las deja hablar, cambiarán la referencia. Y como los hombres no juegan con esas muñecas, las poetisas tendrán una voz original y propia a través de los objetos femeninos que nombren. Lo que suceda en este espacio no podrá ser controlado más que por las que, aquí sí, son las dueñas del lenguaje. Esta es “la otra cara de lo real”:

“[...] lo que no puede ser nunca previsto en el horizonte del orden patriarcal. Lo podemos llamar lo inaudito o lo imprevisto, puesto que no tiene lugar alguno en este orden. Llegamos a la cuestión: lo que el orden patriarcal no puede prever y que no puede ser nunca un desarrollo suyo es la fuerza femenina en el gesto de nombrar el mundo dando vínculos y referentes al signo y acciones”¹³.

Ahora bien, una de las trampas en la que ha caído la mujer ha sido su sujeción a lo biológico. El discurso biologicista pretende, hable de lo que hable, convertir en natural un producto cultural. Y lo natural “no tiene remedio”, tiene que ver con el destino más que con el libre albedrío. Cuando la mujer se convierte en sexo-mujer, el cuerpo y todo lo que él concibe y produce se transforma en interés social, político, moral, religioso. Lo íntimo pasa a ser público. Esto desencadena una serie de acontecimientos, sutiles, donde se termina siendo objeto y, claro, cuerpo estético, haciéndole creer a la mujer que tiene un poder especial con esa belleza que nunca llega a alcanzar del todo, que le provoca inmensas frustraciones y que, en el caso de que se logre, es el triunfo del discurso masculino¹⁴.

Pero, desde la antigüedad, ha habido mujeres que se opusieron a las definiciones de género y se atrevieron, en mayor o menor grado, a vivir el mundo y nombrarlo desde otra óptica¹⁵. El feminismo francés, influido por el postestructuralismo, huía de la biología porque creía que ser mujer era un concepto cultural. Entonces, hablaba de efecto de escritura. Las francesas se referían, cuando hablaban de escritura femenina, no a la sexualidad del texto

sino a la textualidad del sexo, no a una tradición de escritoras sino a una manera particular de escribir.

Para poder exponer la cuestión del sujeto femenino y de las formas diferenciadas de subjetividad, dice Patricia Violi:

“hace falta ante todo que la diferencia no se oculte, y que sea reconocida como el lugar de una especificidad que implica para los hombres y para las mujeres modos distintos de experiencia, caminos no simétricos y no eliminables. Ello significa recomenzar desde la existencia real de las mujeres, y en primer lugar de lo que significa para ellas ser mujeres, es decir, de cómo se construye, en los discursos y en la conciencia, una identidad sexual”¹⁶.

Y eso empieza a ocurrir a finales del siglo XIX: algunas escritoras comenzaron a escribir con voz de mujer, a observarse, a mostrarse, convirtiéndose en una presencia con ganas de tener un mayor espacio. Un mejor espacio. Estas mujeres originaron una escritura alejada de las formas aprendidas en la gramática y la sintaxis masculinas. Formas en las que, sin embargo, estaban inmersas. Únicas formas de las que habían bebido.

Hay escritoras y críticas de literatura que se oponen a quienes afirman que hay una “poesía femenina” con un yo femenino en la autoría que condiciona la expresividad y la percepción del mundo. Para ellas, debería hablarse de un yo poético libre de sexualidad o género.

Otras opinan que hay una necesidad de escribir como mujer, desde otro lugar diferente de la tradición masculina, oficial, creando así un espacio alterno. El término “retrato de familia”, utilizado por Susana Reisz, tiene que ver con esto. Se trata de textos escritos por mujeres, donde la mirada femenina traza los mapas conceptuales, crea los imaginarios, reinventa su historia. De este modo, como grupo, exhibe características que lo definen, ligadas

13 Zamboni, Chiara, “Lo inaudito” en: *Diótima. Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*, Icaria, Barcelona, 1996, p.27.

14 Conscientes de que se está pasando rápidamente por cuestiones que han sido largamente teorizadas, la decisión de publicar este artículo tiene que ver con la intención de plantear cuestiones y con el deseo de un lector curioso que profundice por su cuenta. Lo mismo vale para el apartado último, en el cual la información no está cómodamente servida.

15 “Algunas mujeres del siglo XIX trataron experiencias fundamentales femeninas desde una perspectiva específicamente femenina. Pero este aspecto definitivamente femenino de su arte ha sido generalmente ignorado por los críticos porque las escritoras más exitosas parecen haber canalizado sus preocupaciones femeninas por rincones secretos o al menos oscuros. Efectivamente, esas mujeres crearon significados escondidos detrás del contenido ‘público’, accesible de su trabajo, de manera que su literatura pudiera ser leída y apreciada aún cuando su vital preocupación fuese ignorada”. Gilbert, S. y Gubar, S. “Infección en la oración: la mujer escritora y la ansiedad de la autoría” en: *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven & London, Yale University Press, 1984.

16 Violi, Patricia, Op.cit., p. 155.

a una tradición propia, a una genealogía propia y a una labor de fortalecimiento de su visibilidad. Y si no hay una conciencia de grupo, puede verse de todos modos cierto aire de familia¹⁷.

Gilbert y Gubar dicen que “la escritora no experimenta la ‘angustia de las influencias’ en la misma forma que los escritores, ya que debe confrontar precursores que son casi exclusivamente hombres, y por lo tanto significativamente diferentes a ella. No sólo estos escritores encarnan a la autoridad patriarcal, sino que intentan además encerrarla en definiciones de su persona y de su potencial que, reduciéndola a estereotipos extremos (ángel/monstruo) drásticamente chocan con su propia percepción de sí misma. [...] Así, la ‘angustia de las influencias’ que el poeta experimenta es sentido por la poetisa como una ‘angustia de autoría’, un miedo radical a no poder crear, a que, ya que nunca se convertirá en precursora, el acto de escribir la va a aislar o destruir”.

Entonces, la poesía femenina se enfrenta a la tarea de retomar los condicionamientos de su género socializado, debatiéndose entre la mirada externa y el propio deseo. Es a partir del encierro en definiciones extrañas, reductoras, o de su objeción que las mujeres escriben. Esa característica las diferencia de los hombres que escriben.

La fragilidad es lo que me impulsa a escribir yo

“Las mujeres se complacen en subrayar este rasgo [la aspiración] deformando ciertas palabras [...], articulando justo en los labios y simulando una especie de balbuceo que evoca la pronunciación infantil. Su discurso tiene así un aspecto manierista y un preciosismo del que son totalmente conscientes: cuando no las entiendo y les pido que lo repitan, exageran maliciosamente el estilo que les es propio. Derrotado decido renunciar; empiezan a reír y la broma termina; han ganado”¹⁸.

La fiesta del té, el planeta en miniatura lleno de *baby cactus*, el jugar a la mamá (los peces son la mamá), el juego de niñas, el juego de estar cerquita al punto de tocarse las narices, al punto de tocarse. Esa cercanía que en las chicas está bien. El techo de la casa se vuela y somos Alejandra y somos Dorothea, heroínas de las chicas.

El espacio es el doméstico. La mujer no está en la casa, es la casa. La casa que se habita, la material, y la que se construye levantando muros interiores. Casa secreta que se lleva a cuevas a donde se vaya. El lugar de la *mamushka* es ese nido, entre tules y huevos de pascua. La casa del caracol donde deja sus voces. Territorio de aventuras diferentes de las del hombre. Territorio habitado por las voces de las que vinieron antes.

Y el hombre tampoco está en la casa. Está afuera. De la casa y de los poemas, porque nunca llega, porque nos deja solas, esperando. Porque lloramos.

Las estrofas se llenan de brillantina y princesas de belleza. El olor a mandarina inunda una atmósfera de nena que se queda a jugar tranquila y callada a la hora de la siesta, mientras sus hermanos se trepan a otros árboles, en otros patios. Lo que gusta tiene que ver con el arte de descubrir y observar. Mirar. Y ver siempre del otro lado de algo. Esa mirada de quien, se dice, es un objeto mirado. Jugar a tomar el té.

El ADN no es una hélice, es un bucle, como Frankenstein ricitos de oro en zapatillitas de punta. La casa de barbie: cocinita, manitos, vestiditos. Malla rosa y papel celofán.

Ciudades prohibidas que llegan hasta Marte. ¡Tantas! El espejito de una polvera que muestra que las cosas son tristes, secas, polvorientas, desde donde se las mire. Entonces, ¿por qué no volver a Kansas?

Niñas que juegan al elástico. Niñas con vestidos. *Mamushkas* en casas de chocolate. Muñequitas de repostería. Todas huérfanas. Chicas decepcionadas en vestidos coloridos. Y colores por todos lados.

17 Ver Rodríguez Magda, Rosa María, “¿Feminización de la cultura?” en: Revista *Debats* N° 76, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, España, 2002.

18 Lévi-Strauss, Claude citado por Violi, Patricia, Op. cit., p. 31.

Pestañas y colores y labios. Flores, mostacillas. Sobre todo olor a frutillas. Besos de vainilla. Chicles y pececitos y bichos y tortuguitas. Siempre cosas para ver, tocar, querer. Comer si son dulces. Tul rosado. Brillitos, lentejuelas y *broderies* de la cama. Claro que todo teñido por un gusto amargo, porque hay un esfuerzo detrás por salirse de situaciones dolorosas, a veces con el gesto de quien "no necesita que la quieran" pero jugando con la extrema fragilidad para lograr un abrazo, una mirada siquiera. Esfuerzo por salirse de los estereotipos pero jugando en el límite. Batalla contra la lectura que otros han hecho de una misma. Mujer sujeto, objeto, arte y creadora. Dentro y fuera.

Una chica gorda que mira revistas de moda y se compra todo lo de *barbie*. Dice que está fea y come. Las revistas les enseñan a las chicas como ella a ser chicas. Y los chicos aprenden de otras revistas a ser héroes.

La que escribe: porque siempre hay una que escribe, escondida en su cuarto como Jane Austen, oyendo atentamente si viene alguien. O escondida como George Sand o Fernán Caballero detrás de un nombre, o como sor Juana en un convento. Escondida detrás de la frivolidad, reescribiendo historias de príncipes. Ella es la princesa. Ella y su vestido y sus tías hadas. Mejor ser princesa del espacio y tener armas. Pero, si no, está bien. Total, lo mejor es el casamiento y el beso. Jugando en el límite.

La ternura entre lazos femeninos. La herencia de la sangre que es siempre la misma porque una mujer tiene dentro de sí otra mujer que tiene dentro de sí... y a todas las contiene otra mujer. Una comunión de madres e hijas, no conflictiva, no competitiva: reírse, reírse. Quizá la relación de hermandad entre las escritoras. Un recorte de la tradición literaria, en el cual no es necesario matar al padre sino aprender de la madre, unirse a ella, y formar algo más grande. La madre que nos ayude a parir nuestras criaturas, nuestras creaciones.

Muñequitas que contienen una voz interior, un eco que no se calla. Una frase que tiene todas las palabras de todas las que hablaron. Quien vela el descanso de las otras, protege el fuego encendido, conserva el murmullo.

Una mujer desnuda a otra, a las otras, realiza un acto de descubrimiento. No está sola.

La poesía crea un espacio femenino donde encontrarse. Una habitación escondida en algún rincón alejado de la casa donde hacemos que tomamos el té en tacitas de plástico. Chicas que se juntan mientras nadie las mira y tejen con lanitas de colores, papelitos y conjuros, una voz que viene de muy lejos, de jardines construidos con esfuerzo. Otras ya tejieron "ovarios", ya tejieron "vagina". Las chicas que escriben se animan a decir "purpurina", con una sonrisa por la leche materna que bebieron. La poesía joven se revela afirmando su sexualidad, acentuando la subjetividad y singularidad. Pero "¿por qué valen tan poco mis palabras?" ¿Y las de ella? ¿Y las de todas? Porque parecen no haber pasado todavía por el filtro del conocimiento patriarcal que todo lo engulle.

Dice Patricia Violi que el problema de las mujeres con el lenguaje es que ya han sido colocadas como objetos, aun cuando intentan ser sujetos del discurso. Sólo podrían ocupar la posición de sujetos identificándose con lo masculino, naturalizado como universal, dejando así de lado lo especial genérico, lo femenino. Esto que quedaría de lado, perdería la oportunidad de ser nombrado, el derecho a ser mencionado. La opción que le quedaría a la mujer sería buscar la lengua neutra (que no existe) o acentuar las diferencias.

Lo que queda, es hacer como las mujeres *nambikwara*, que "instadas por Lévi-Strauss para que hiciesen más comprensible su lenguaje eliminando 'las marcas femeninas' que lo alejaban de la norma masculina, y hacerlo así inteligible al antropólogo, respondían con una acentuación de dichas 'marcas', reforzando las características que las dis-

tanciaban de la norma, y terminando su discurso con una irónica carcajada”¹⁹.

Bibliografía

Fang zu ge: liberando los pies

<http://www2.ttcn.ne.jp/~orie/home.htm>
<http://wwwsshe.murdoch.edu.au/intersections/issue2/endoreview.html>
<http://www.sfchronicle.com>
<http://www.koshigaya.bunkyo.ac.jp>
<http://wings.buffalo.edu/ARD>
http://www.hkbu.edu.hk/~sosc1/hist/jourvol-1_1/Jour1.html
<http://www.sciencedaily.com>

La señora Dalloway decidió que ella misma compraría las flores

-BENEGAS, NONI y MUNÁRRIZ, JESÚS. *Elas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Hiperión, Madrid, 1997.
-CARROLL, LEWIS. *Alicia a través del espejo*, La Página, Buenos Aires, 2005.
-CATALÁ, A.V. y GARCÍA, E. *Ideología sexista y lenguaje*, Galaxia, Valencia, 1995.
FURTH, CHARLOTTE. “Poetry and Women’s Culture in Late Imperial China: Editor’s Introduction”, en: *Late Imperial China*, 1992 (versión digital).
-GILBERT, S. y GUBAR, S. “Infección en la oración: la mujer escritora y la ansiedad de la autoría”, en: *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven & London, Yale University Press, 1984.
-MOLINA PETIT, C. *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Anthropos, Barcelona, 1994.
-PEARSON, J., TURNER, L. y TODD-MANCILLAS, W. *Comunicación y género*, Paidós, Barcelona, 1993.
-VIOLI, PATRICIA. *El infinito singular*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

-VV.AA. *Otramente: lectura y escritura femenina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
-ZAMBONI, CHIARA. “Lo inaudito” en: *Diótima. Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*, Icaria, Barcelona, 1996.

La fragilidad es lo que me impulsa a escribir yo

-FRESCHI, ROMINA. *Redondel*, Siesta, Buenos Aires, 1998.
-IANNAMICO, ROBERTA. *Mamushkas*, Vox, Bahía Blanca, 2000.
-_____ *El collar de fideos*, Vox, Bahía Blanca, 2001.
-MARIASCH, MARINA. *Coming attractions*, Siesta, Buenos Aires, 1997.
-PAVÓN, CECILIA. *¿Existe el amor a los animales?*, Siesta, Buenos Aires, 2001.
-WAJSZCZUK, ANA. *Trópico trip*, Ediciones del Diego, Buenos Aires, 1999.

19 Violi, Patricia, Op. cit., p. 10.