laFuga

La "mujer" que se queda en el hogar

Trastoques feministas en los videos de Sadie Benning

Por Cristián Cabello, Jorge Diaz Fuentes

Tags | **Cine contemporáneo | Diversidad Sexual | Género, mujeres | Estudio cultural | Estados Unidos**

Cristián Cabello y Jorge Díaz son Integrantes de la Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS). Por lo mismo, este texto además de ser una discusión crítica de la primera etapa cinematográfica de Sadie Benning, es por sobre todo un excusa para destacar la necesaria discusión local y contingente sobre feminismo, política y arte. Este texto responde a reflexiones e interrupciones de los primeros videos de Sadie Benning que corresponden al trabajo de la artista en sus primeras etapas: It Wasn't Love (1992), A Place Called Lovely (1991), Jollies (1990), Welcome to Normal (1990), If Every Girl Had a Diary (1990), Living Inside (1989), Me & Rubyfruit (1989) y A New Year (1989).

Filtraciones ecofeministas para un escape del hogar

Variadas son las teorías que tratan de explicar la posibilidad de emancipación de la mujer desde los territorios domésticos; espacios, habitaciones, segmentos apropiados y acomodados a la estructura corporal y somática de las bio-mujeres [1] que en su destino unívoco del triunvirato mujer-madre-esposa completan el patrón arquitectónico desde el cual las constructoras gubernamentales y privadas crean, a escala humana *femenina*, las instalaciones y segmentos del hogar, más precisamente los lugares asociados a la manufactura, esto es, de la higiene y la manipulación de los alimentos (cocinas, tendederos y baños amplios). De esta manera la lógica de segmentación y orden de lo *femenino* en torno a las labores domésticas ha sufrido, ya desde los años sesenta, un trastoque [2] mediático-activista que, sin embargo las instituciones y estructuras más tradicionales (como el Servicio Nacional de la Mujer) se han resistido aún a incorporar y reflexionar.

De esta manera, el ecofeminismo, una de las tantas asociaciones *ruinosas* [3] del feminismo (ecofeminismo, lesbofeminismo, feminismo marxista, entre muchas otras) ha sabido estructurar una nueva visión más *holística* desde donde enardecer la crítica patriarcal, así para ellas la posibilidad de la presencia crítica y aguda de la mujer en los dominios del poder y el saber, no requiere desligar el modelo femenino de su asociación con la naturaleza, la sexualidad, la corporalidad "la mecánica de los fluidos, la mucosidad y la humedad intersticial como la placenta, la sangre y otros fluidos corporales" (Braidotti, 2005), sino más bien entiende la necesidad del actuar y de la presencia del cuerpo femenino como una continuidad de esa naturaleza que le ha sido dada, es decir, no existiría la división entre mujer y naturaleza pues para este feminismo la mujer *es* la naturaleza, borrando y desechando todo los códigos y escenas de un pasado que ha recluido a la mujer a los dominios de lo natural sin acceso al designio de símbolos del cual se encuentra atrapada.

Porque pareciera que de lo que sí está interesada la teoría ecofeminista es de la urgente necesidad de cuidar la casa [4] pero huir del *hogar*, pues ven en la extensión de una negociación con la ecología [5] -esta ciencia que estudia los nichos, tramas y subconjuntos de relaciones entre las especies, poblaciones y comunidades- como *la* posibilidad útil y efectiva desde la cual las mujeres puedan acceder a ser actores públicos y políticos y suponen más bien que el *hogar* es el territorio donde las mismas mujeres, las mismas responsables y defensoras del planeta, ajenas a cualquier tecnología, son asesinadas por los productos de limpieza y los riesgos que conlleva vivir en los territorios domésticos, es decir, la mujer se *muere* en el *hogar.* [6] .

¿Cómo entender entonces un registro difuso y resuspendido en un tiempo mínimo y clausurado por las paredes de un *hogar* como el de Sadie Benning donde va necesariamente a *morir* como mujer?

¿Cómo localizar estos registros biográficos en una realidad que se niega a interrumpir las lógicas frenéticas de la ciudad, de la casa global, prefiriendo salvar e insertarse en *las fieras tecno-salvajes* de sus juguetes electrónicos y su cámara de Fisher-Price? ¿Qué es eso que la crítica de cine considera "milagroso" y que nos obliga a revisitarla como un hito dentro de la historia reciente del cine?, y por otra parte, y es la problemática que más nos interesa, ¿por qué las obras de Sadie Benning son clasificados como parte de una episteme cinematográfica feminista? ¿Por qué considerarla parte de un cine feminista? ¿Basta con que se trate de una mujer directora que propone imágenes de bio-mujeres para tildar su trabajo *feminista*? [7] .

La norteamericana Sadie Benning se nos muestra siempre en sus videos recluida y asfixiada en los espacios domésticos con su cámara portátil y casera volcándose a registrar reflexivamente el *hogar*, elaborando así subjetividades ubicadas en zonas de limitación arquitectónica donde ahora se desarticula la escenificación de lo femenino, fisurando a través de la mirada documental biográfica y cotidiana la normalización heterosexual de la misma *ecología* del *hogar*. De esta manera, este nuevo dispositivo que vigila y relata las problemáticas de una adolescente que transita entre el mercado audiovisual, las tecnologías del género y los acontecimientos familiares, siempre ajena y enclaustrada a las situaciones externas de su esfera subjetiva, vacía en situaciones cotidianas de una burguesía estadounidense nuevas estructuras de representación e interpretación como codificaciones que desdibujan en la ausencia del color, del *high definition* y del relato lineal las concepciones contemporáneas de los marcos de entendimiento y asimilación de las narrativas audiovisuales, contraponiéndose así a las estructuras del "comprenderlo todo". En resumen, es un escape *en el hogar* de la condición de representación de la mujer, es quizás una fugitiva de la representación familiar y heterosexual de la hija a través de la narrativa autobiográfica-testimonial, donde la realidad de género de la realizadora es reescrita y subvertida en su narrativa experimental [8] . Existen ciertos desplazamientos con la búsqueda incesante de ese *cuarto propio* de Virginia Wolff que sin embargo siguen estando en los dominios de lo privado y lo oculto y, por tanto, continúan impidiendo una difusión de los caracteres resuspendidos en una vecindad complaciente y segura que en estos videos de Saddie Benning adquieren una trampa en la consigna del develamiento de una identidad confluctuada y atormentada, que no transita como su cámara, que no es *nómade* [9] , sino más bien son identidades que se fijan estáticas: ser "lesbiana" (besarse con una niña mientras se escucha Aretha Franklin), ser "queer" (forzar la extensión del cabello en un rito depilatorio cercano a las estéticas drag), adjetivos identitarios ("lesbiana", "queer") que se contraponen pero que pueden asimilarse dentro de las actuales gramáticas del *fashion* [10] y el estilo. Hay por eso mismo un juego macabro en las cintas de Sadie Benning que se intensifican sobre todo en los momentos que la narratividad audiovisual adquiere una pulsión testimonial (primeros videos), al buscar develarnos a través de un registro en extremo centrado en el *"yo soy esto"* una entidad ontológica coherente que se nos muestra de manera del desenmascaramiento que necesariamente responde a la sospecha de lo oculto, lo obyecto, como piezas de un puzzle identitario a armar y que recuerda las luchas identitarias de los movimientos *gays* que instan a que, tal como las ecofeministas, los sujetos escapen de este *hogar* que los mata pero que ahora asimilan como el *clóset*; situación que seguramente es en extremo atractivo en lógicas de identidades claras y de deseos unívocos, pero que sin embargo tropiezan en la ingenuidad de los que creen que las identidades deben *descubrirse* sin comprender la ficción de los sistemas del deseo y la sexualidad donde justamente los tránsitos y desplazamientos configuran una torsión en las prácticas que urge apartar de lo *psicológico* y lo *identitario,* como sistemas disciplinarios que clasifican e inmovilizan, haciendo de las subjetividades, realidades más controlables y con ello clausurando toda posibilidad de *fuga* o *disidencia.* Así entonces, es necesario asumir la condición contradictoria y ambivalente de los géneros, entender la diferencia sexual como una metástasis constante, un cruce de hegemonías sexuales articuladas en un *cuerpo/cuarto compartido* [11] donde devenires sexuales y nomadismos situacionales se intersectan en distintos niveles de interpretación y tecnologías. Por eso falta y quizás falla Benning, en buscar enunciar no el nombre de un cuerpo, sino el título del proceso crítico que atenta contra el género sexual como mismisidad, como ontología contradictoria que va más allá de la naturaleza, un acto de terrorismo contra ese mismo signo y cuerpo.

Terrorismos visuales y subversión del feminismo

Si existe una narrativa cinematográfica feminista, ésta condición no debe estar ligada ni a categorías de género ni a biologicismos sexuales. La narrativa feminista no está ni aislada ni en oposición única ante una producción cinematográfica masculina, la producción cinematográfica feminista no es un

imaginario autónomo desde donde se proyecta una unívoca escritura arraigada en la naturaleza de la mujer, ni tampoco es confiable ni necesario que sean bio-mujeres las creadoras de las producciones audiovisuales para alcanzar el carácter feminista. El "cine de mujeres" en cambio se abre como un espacio de realce de la *diferencia* de los sexos, la autenticidad de las imágenes femeninas y la legitimación del sistema donde el sexo biológico determina una identidad de género, produciendo la ficción de un espacio aislado donde comparten problemas, angustias y otras *emociones* de un género mediáticamente psicologizado. Clasificar tipologías de cinematografías a partir de taxonomías de sujetos presupone una estructura ordenada y lógica, asume un sistema de imágenes que poseen una identidad que se repite sin transformaciones entre cada visionado. Es necesario cuestionar las taxonomizaciones de la narrativa cuando se basan ya no en la técnica, ni el formato que genera un género visual, sino que utilizan una humanidad, regular e idéntica, para producir un agrupamiento siempre excluyente de la identidad y que "ignora el papel del inconsciente en la formación de la identidad sexual, y la inestabilidad de tal identidad" (Lamas, 1999). Representar sin irregularidades e interrupciones el orden identitario de la mujer facilita el estereotipo de las mujeres y la naturalización del cuerpo visionado, de pronto la mujer "real" se vuelve idéntica a la mujer de pantalla, homologando dos territorios corporales que a través de estrategias tecnológicas de la representación se hacen recíprocos.

Una teoría crítica de la subjetividad "no puede partir de una noción dada de sujeto, sino que debe acercarse al sujeto desde los mecanismos, las tecnologías sociales en que este se construye" (De Lauretis, 1984, p.54), entonces no podemos asumir de inmediato que existe la "mujer" en la pantalla, sino preguntarse por las tecnologías que intervienen el cuerpo, los dispositivos que hacen emerger la identidad y en qué estrategias comunicacionales se moviliza la sexualidad, así desnaturalizamos de esencia la mirada crítica frente a la relación entre sexualidad y cine que enmarca el trabajo de Benning.

La manualidad de la cámara o la cámara manual (*handy-cam*) que utilizan documentalistas como Sadie Benning señala explícitamente cómo el objeto para el registro deviene en cuerpo, la cámara como prótesis corporal del director que interactúa con el lente, espacio donde otros interpelan al tecno-sujeto engarzado a la "cámara". El acoplamiento de la cámara con el cuerpo se instala en el quiebre de una mirada totalizante y satisfactoria de los sujetos, planos cortados y oblicuos se presentan como una trasgresión en la representación, además la proximidad o cuerpo a cuerpo producida entre el lente y el sujeto en escena –a través de zoom y otros usos de la cámara– proponen una relación de cercanía y dependencia entre una novedad de la tecnología audiovisual y la usuaria retraída, un proceso de *desnaturalización* del cuerpo de la mujer doméstica que subvierte y propone una nueva dirección a los artefactos y territorios heterosexuales del hogar y que tal como Susan Sontag nos remite en su lúcido ensayo *Contra la interpretación*, es necesario que también sea "la forma" la que explicite nuevas miradas, nuevas exaltaciones e interpelaciones de la subjetividad del creador o artista y no sólo "el fondo" que muchas veces cae en la trampa de buscar una interpretación unilineal que se acoja a parámetros semióticos tradicionales, de esta forma estos usos y subversiones de "la forma" en Benning plantean una estructura crítica y no tradicional que quizás dice mucho más que los contenidos de sus videos.

La cámara *Fisher-Price* con la que grabó Benning sus primeros cortos adquiere una función *otra,* al desplazar su uso de registro familiar doméstico y de testimonio etario-normativo, por una grabación antojadiza y libidinal, demostrando la posibilidad de subvertir el sentido hegemónico de artefactos y prácticas sociales heterosexuales. La trasgresión en los cortos de Sadie Benning no se ubican tanto en el uso subversivo de cámaras caseras, ni tampoco en sus montajes experimentales, ni menos en su uso reivindicativo de sexualidades no heterosexuales, sino que se ubica primero en la *deconstrucción de la función objetivizante de la cámara*, una cámara documental retirada en la función de rastrear y conocer lo extraño y que no busca glorificar espacios de la *política* en el significado más clásico del término; la cámara-Benning es casera y aun así trasgrede la función heterosexual y familiar que podría asumirse como determinada para este tipo de objetos, y en cambio la cámara se confunde con su cuerpo, se convierte en una prótesis semiótico-audiovisual inesperada y su revolución está en la elaboración de una representación tecno-humana, donde el cuerpo deviene en una lúdica deconstrucción de tecnologías caseras.

No se propone una lectura que humanice la tecnología audiovisual, no se trata una cámara que en sus movimientos y miradas se acerca a una condición de lo humano, sino de destacar cómo la tecnología

audiovisual en sus usos no-profesionales y parias corroen la representación ideal de la mujer. Resignificar lo casero, generar producciones que interrumpen el cuerpo de la mujer y politizar el espacio de lo privado a través de la parodia y transgresión de sus funciones es una actividad feminista que no naturaliza la categoría mujer, trastocando el signo femenino y sus territorios colindantes.

Sin embargo en los primeros cortos de Benning la experiencia de la sexualidad se ubica en un espacio privado excedido en sus márgenes, pues poner en escena lo privado (eso que *no tiene interés público)* a través de la mediatización de la *handy-cam* y el desborde con deseos sexuales rebeldes, pone en tensión los límites secretos de lo hogareño recluido ahora mediatizado y compartido, y a la vez amplía las fronteras del género documental vía una des-naturalización de la pregnancia de legitimidad de realidad. A través de una mutua incomodidad entre una desorientada corporalidad desnuda que se exhibe y ofrece sin guías a los espectadores –pero que en ocasiones cristaliza un orden realista y verídico al revelar una identidad no-heterosexual en la pantalla– obliga a generar preguntas sobre la recepción de un material videográfico particular, sin exteriores, ni viajes épicos; una narratividad extraña instalada en un montaje irracional de fragmentos de cuerpos, cotidianeidad y anécdotas que parecieran no poseer el carácter oficial ni menos el interés público de la mirada. Sin embargo, Benning obliga a que esos fragmentos de lo post-privado nos pertenezcan, entrega su cuerpo a una mirada confundida –y no voyeurista [12] – en una escenificación, afirmando cómo en el cuerpo "somos entregados a otro (lo que) nos hace vulnerables a la violencia" (Butler, 2006, p.46).

En una producción audiovisual crítica siempre habrá un gesto de violencia constituyente en la propia corporalidad escenificada, ya sea un cuerpo fracasado, negado o ilegal, en tanto viola una norma de convivencia, en cuanto transgrede y nos vuelca a reinterpretar los límites impuestos al cuerpo. El material registrado por las cámaras de Benning viola la estable privacidad del *sí mismo* y, entre otras acciones más y menos celebradas, se conjugan imágenes que mediatizan una arquitectura doméstica subvertida en un terrorismo de la mirada, la cámara-Benning destaca como un flujo de escenas que generan "la interdependencia de signos entre violencia y espectacularidad" (Richard, 1998, p.228). La acción subversiva arma un territorio visual de resignificación de lo doméstico, restando el valor neutral a los objetos del hogar. Se articula así un ejercicio visual que podemos denominar *micro-acción de terrorismo* caracterizada como una actividad personal que transgrede fronteras de una norma colectiva y que se hace política en tanto utiliza un lenguaje mediatizable para exponer la violencia [13] . En Benning justamente se escenifica una lucha político sexual donde no hay oponentes sino donde la cámara adquiere un uso incorrecto, conformado en último lugar por una proyección del sexo femenino pero principalmente por imágenes, recortes y palabras escritas *a mano* que hacen referencia a una violencia (política, sexual, cultural, económica) presente no en el exterior mediatizado, ni tampoco en el exterior ecofeminista que promete un lugar sin violencia patriarcal, sino que es una violencia que habita en la arquitectura y tecnologías domésticas, pero por sobre todo en la misma acción de arte que constituye el video-casero como un cuerpo de imágenes fallidas y atravesadas por un corte a corte no-profesional. Cabe preguntarnos cómo actúa esa violencia, que no es sólo simbólica, sino que se hace patente en los videos, en la geografía de las frustraciones de la subjetividad, en el recorte de las imágenes grabadas, en la pequeñez de la letra manuescrita, en planos pequeños que no alcanzan nunca una generalidad y en el punzante corte a corte de un montaje irracional, que fractura cada escena y también el cuerpo a través del uso inapropiado de las tecnologías del video.

La relación entre imagen, cuerpo y palabra se entremezcla sin convecciones en los videos de Benning expresando la vulnerabilidad y demarcación de la violencia en el cuerpo escenificado en las imágenes. No podemos entonces en este punto dejar de correlacionar y asimilar desde una perspectiva local, el trabajo de la escritora Diamela Eltit que ya durante los años de la dictadura inauguró con recortes de video y fragmentos de cuerpos heridos que improntaban a manera de una subversión del maquillaje y el ritual de la pose a través de los registros que se enmarcaron en la serie de trabajos denominados *Zonas de Dolor*, donde la violencia ahora se registra para entenderse como línea de escape crítica a los contextos que demarcaron la instauración de un poder totalitarizante.

> Yo poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo. Pero así me reconozco como un lugar otro, superponiendo al mismo cuerpo dañado, los signos propiciados por el sistema (...) por eso he quemado y cortado mis brazos y mis piernas. No para el dolor sino para el placer. Como instancia inaugural, en el cuerpo que yo mismo he transformado con mis propias manos en su diferencia, produciendo en mi carne los más audaces brillos (Eltit, 1982).

De esta manera entones, *manualidad* de la escena, la exposición del corte y la cicatriz de una violencia destacan el gesto de "escribir contra sí misma" (Flores, 2009), gesto de cuestionamiento del *sí mismo* que pocas feministas desean ejercer en el plano político por una constante conciencia de seguridad, naturalizando y militarizando la conciencia de la mujer [14] . Prácticas de politización del espacio privado como ocurre en Benning logran invertir el sentido dominante de la acción y performance política (feminista), colectiva y des-subjetivizada, a través del gesto de quien expresa las demarcaciones de la violencia cultural, incluso transgrediendo límites humanos. En los videos de Benning siempre aparece un resto de mano, un índice y pulgar que sostienen el recuerdo, el objeto, el título del video o su misma cámara, una mano que no es parte de la norma del cine, pues exhibe el secreto de una realidad modelada. Esta mano es la que escribe la narratividad conflictiva del guión exhibiendo una violencia que no es externa ni mecánica, que no es una violencia impuesta o determinada.

Bibliografía

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades.* Buenos Aires. Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós.

Eltit, D. (1982). Socavada de Sed, diario Ruptura del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte). En Richard, N. (1998). *Feminismo, género y diferencia(s).* Santiago: Palinodia.

Flores, V. (junio de 2009). *Escribir contra sí misma: una micro-tecnología de subjetivación política*. Texto presentado en el I Coloquio Latinoamericano sobre Pensamiento y Praxis Feminista. Coloquio llevado a cabo en el Museo Roca, Buenos Aires. Citado por Barrientos, F. (2010). *La mujer como piedra de tope: una mirada frente al fracaso del feminismo. En VV.AA. Por un feminismo sin mujeres. Santiago: Coordinadora universitaria por la disidencia sexual.* Texto disponible en www.disidenciasexual.cl]

De Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica y Cine.* Madrid: Cátedra.

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.

Lamas, M. (1999). Género: los conflictos y desafíos del nuevo paradigma. En A. M. Portugal & C. Torres (Eds.). *El siglo de las mujeres*. Santiago: ISIS Internacional.

Preciado, B. (2009). Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Debate feminista,* (40), 111-123.

Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui.* Madrid: Espasa.

Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio.

Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago: Palinodia.

Santana, N. (2000). El ecofeminismo latinoamericano: la mujer y la naturaleza como símbolos. *Cifra Nueva*, (11), Trujillo: ULA-NURR-CDCHT, 39-48.

Notas

1

Por bio-mujer entenderemos una dimensión opuesta a tecno-mujer señalada por Beatriz Preciado en *Testo Yonqui* (2008, p. 86) donde bio-mujer es un concepto que realza el carácter natural y biológicamente determinado de la femeninidad cultural y donde el binomio tecno-mujer/tecno-hombre constituyen una reconceptualización del género que visibiliza su

dependencia con las tecnologías dando cuenta de las "técnicas fotográficas, biotecnológicas, quirúrgicas, farmacológicas, cinematográficas o cibernéticas que constituyen performativamente la materialidad de los sexos" (2008, p 86).

2

Con *trastoque* nos referimos a las múltiples y variadas formas de activismo y crítica que ha sufrido la posibilidad de emancipación de la mujer desde el hogar, de esta manera no sólo queremos nombrar las consignas de las luchas identitarias y activistas feministas que se podrían resumir bajo el lema *"democracia en el país y en la casa"* que agitó y revolucionó las gramáticas estatales, insistiendo en una unidad *femenina-feminista*, sino también a las nuevas expresiones que como afirma Beatriz Preciado en *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans* dieron de hecho origen a la *perfomances* al criticar la imagen de la mujer-ama de casa, utilizando para ello una línea de sentido más subversiva, pues instalan en su cuerpo esta misma sobreescenificación de reclusión al dominio de lo privado y lo nutricio. De esta forma debemos mencionar variada, sincrética, local y antojadizamente *el House Woman Project*, los trabajos de Marta Rosler, en especial *Semiotics of the Kitchen*, y en Chile, el trabajo del colectivo de arte feminista *Malignas Influencias*, la performances *De dueña de casa a penetreitor* de la CUDS, en el personaje femenino de la novela *Los vigilantes* de Diamela Eltit y los video-espectáculos de *Hija de Perra* que desacraliza y parodia las estéticas de la dueña de casa sumisa y abnegada.

3

El concepto *asociaciones ruinosas* fue discutido en el escencialista seminario de ecofeminismo dictado por el Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina CEGECAL en Noviembre de 2010, donde la Doctora en Estudios de Género Ángela Galán manifestó que la unión del feminismo con los otros movimientos sociales (marxismo, lesbianismo y ecología entre otros) están siempre destinados a la ruina y el fracaso.

4

Nancy Santana dice en su texto *El ecofeminismo latinoamericano. Las mujeres y la naturaleza como símbolos*: "En tal sentido, el ecofeminismo señala que el planeta y la economía deben ser visualizados como la *casa,* donde la actividad de la mujeres en éstas es trascendente desde el punto de vista productivo y reproductivo" (p. 45) (la cursiva es nuestra).

5

De la etimología de ecología (Oikos = casa) que si bien en su término más formal y académico trata de ubicarse como una de las ramas mayormente estudiada en las Ciencias Naturales, entendemos también que ecología (en el significado ecofeminista) responde de mejor manera a un "ecologismo" que es una corriente mayormente activista por los derechos, de los animales (en extinción, de experimentación, de explotación, de cacería y consumo), los árboles (nativos, sagrados, de baja biodiversidad) y otros asuntos relacionados al *equilibrio* natural (glaciares, parques nacionales, entre muchos otros) sin por ello negar la posibilidad de nuevas traducciones a este significante.

6

El Síndrome de Hipersensibilidad Química o también conocido como el síndrome de la *casa tóxica* es uno de las problemáticas que supuestamente afecta cada día más a las mujeres ya que los compuestos nitrogenados y halógenos de los detergentes y productos de limpieza terminaría por crear reacciones adversas a la piel y mucosidades, situación que las ecofeministas han enarbolado como el gran ejemplo de lucha ante la necesidad de la salida de la mujer del *hogar*.

7

La teórica feminista Donna Haraway en su texto *Manifiesto Cyborg* dice: "Las taxonomías del feminismo producen epistemologías para fiscalizar la desviación de la experiencia femenina oficial. Y, por supuesto, la 'cultura femenina' -al igual que sucede con las mujeres de color- es conscientemente creada por mecanismos que inducen afinidad" (1991, p. 267). Para luego concretar

que "Se ha convertido en algo difícil calificar el feminismo de cada una añadiendo un solo adjetivo o, incluso, insistir en cualquier circunstancia sobre el nombre. La conciencia de exclusión debida a la denominación es grande" (p. 268).

8

Nelly Richard reivindica y explica las "fugas" y "disidencias" de identidad en la narrativa por medio de una proceso que denomina –"cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma" y en cita a la condición de lo minoritario de Deleuze y Guattari– *"femenización de la escritura:* una feminización que se produce cada vez que una poética o erótica del signo rebalsa el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad)" (2008, p. 18). Richard en su búsqueda por entender las disidencias sexuales las explica a través de una lógica que continúa legitimando al género y a la diferencia sexual como campos (sin duda desordenados) pero aún determinantes para las representaciones. Esta práctica es propia de una crítica feminista que si bien en un plano semiótico-lingüístico reivindican las suturas y divergencias de las identidades sexuales, cuestionando la certeza del signo del género, aún sus críticas están ancladas en una política de mujeres, sin trasgredir la *naturaleza sexual* que parece habitar en lo lineal, lo ambiguo, lo no-patriarcal, ya que el hecho de enunciar las disidencias aún desde un polo de la dicotomía de género señala la necesidad de *estructura* de la fuga deconstructiva, ¿cómo continuar denominando *femenización* a procesos donde acontece una *des-femenización* como ocurre con la representación del cuerpo en Sadie Benning?

9

Rossi Braidotti dice en *Sujetos nómades* (2000): "(el nómade es) *una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella" (p. 58).*

10

Existe en la actual frase "yo soy *queer*" una necesaria paradoja, donde existe sin la búsqueda de contextos particulares y consideraciones de *lo* político una suerte de cooptación de una estética y teoría extranjera que sin una necesaria traducción cae en una lógica de la moda de identidades fijas y gustos adquiridos como las ya actuales actividades realizadas en Santiago que se autodenominan "queer" pero donde no pueden ingresar bio-hombres.

11

Para la profundización de una política hiperconectada y revisitada del cuarto propio que deviene en un inevitable "cuarto compartido" remitirse al artículo de Jorge Díaz titulado *Un cuarto compartido: localizaciones al cuarto propio desde poéticas desobedientes*, publicado en Revista *Disidencia Sexual* y disponible en http://www.disidenciasexual.cl/2010/10/un-cuarto-compartido-2/

12

El desborde o el exceso en Benning podrían caer en la precaria denominación de "exhibicionismo" o "voyeurismo" del sujeto desde una crítica facilista al carácter posmoderno, también una crítica feminista puede cuestionar las relaciones entre violencia y obscenidad que conviven en la representación de una cierta femineidad que no se articula bajo patrones de una feminidad pública. "Exhibicionismo" para quien se muestra y "voyeurismo" para quienes miran, son los conceptos que buscan marginar representaciones donde las temáticas y deseos del espacio privado abundan y exceden los límites de lo permitido. Como señala Teresa de Lauretis este tipo de observaciones sólo producen una restitución de la marginación de lo excluido, remarcando la condición "sexual" y obscena de la representación calificada para el consumo voyeurista (1984, p.45).

13

Como acción de micro-terrorismo podemos indicar la campaña de disidencia sexual Saca del clóset a Mistral organizada por la CUDS. La campaña llamaba a visibilizar el lesbianismo de Gabriela Mistral a través de la acción individual de rayar e intervenir los billetes de cinco mil pesos chilenos donde aparece la Nobel de

Literatura. Esta campaña generó un cyber-debate e incluso apareció en Radio Bio-Bio y destacó las diferencias entre la disidencia sexual y activistas lésbicas y gays, pues éstos últimos consideraban ofensivo y violento escribir lesbiana sobre la frente de otro.

14

La “conciencia feminista” no debe entenderse como una “conciencia de mujeres”. El ejercicio político y seudo militar de concientización refuerza la idea de un concepto fijo de feminismo que no puede ser re-estructurada, que es impermeable a la contingencia y arraigada a humanismos biologicistas. Una crítica a la concientización como actividad política la describe Haraway: “La ‘experiencia’, al igual que la ‘conciencia’, es una construcción intencional, un artefacto de primer orden. La conciencia puede ser también reconstruida, recordada, rearticulada. Una manera de hacerlo es la lectura y la re-lectura de la ficción” (1991, p. 190).

Como citar: Cabello, C., Diaz Fuentes, J. (2011). La “mujer” que se queda en el hogar, laFuga, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-mujer-que-se-queda-en-el-hogar/455