

La esfera de lo femenino. La introducción de detectives mujeres en *Tuya*, de Claudia Piñeiro

The Feminine Sphere. Female Detectives in *Tuya*, by Claudia Piñeiro

JIMENA BRACAMONTE

(pág 117 - pág 128)

RESUMEN. En este artículo nos proponemos aplicar una categoría propia, *la esfera de lo femenino*. Esta noción hace referencia a la modelización de un mundo creado a partir de la escritura de mujeres con perspectiva de género, en la que se construyen y deconstruyen, aceptan y rechazan modelos de mujer y, en consecuencia, modos de ser, de estar y de devenir en la sociedad. Para ello abordaremos la escritura de la argentina Claudia Piñeiro, en particular de *Tuya* (2005), que presenta a una mujer detective. Centramos la atención en el establecimiento de interrelaciones entre cuatro aspectos complejos del orden cultural: el género policial literario, su contexto actual de producción, los estudios de género y la perspectiva semiótica de Iuri Lotman.

Palabras clave: mujer, detective, esfera, Lotman, Piñeiro.

ABSTRACT. The purpose of this article is to apply our own category, the female sphere. This notion refers to the modelling of a world based on the writing by women who have a gender perspective by which they construct and deconstruct themselves, they accept and reject those female models, and consequently, the way of being and becoming in society. In that sense, we will analyze the work of Argentinean writer Claudia Piñeiro; particularly, *Tuya* (2005) which introduces a woman detective. We will address the interrelationships between four complex cultural aspects: the detective genre, its current context of production, gender studies, and Iuri Lotman's semiotic perspective.

Keywords: women, detective, sphere, Lotman, Piñeiro.

JIMENA BRACAMONTE es magíster en Lenguajes e Interculturalidad; licenciada y profesora en Español Lengua Materna y Lengua Extranjera, y profesora adscripta de Teoría y Crítica del Discurso Latinoamericano (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba). Es doctoranda en Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades). Investiga literatura policial argentina escrita por mujeres en este último siglo. Correo electrónico: <jimebracamonte@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 4/9/2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 15/10/2020

1. INTRODUCCIÓN

Nos remitiremos en este artículo a la existencia de una *esfera de lo femenino*, noción que hace referencia a la modelización de un mundo construido a partir de la escritura de mujeres con perspectiva de género, en la que se construyen y deconstruyen, aceptan y rechazan modelos de mujer que dan cuenta de una categoría abstracta y social construida; en consecuencia, modos de ser, de estar y de devenir en la sociedad.

Para lograrlo abordaremos *Tuya*, de Claudia Piñeiro (2005), desde la perspectiva de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman (1996, 1998, 2000). Interceptaremos este aparato teórico con la perspectiva de género entendida como ese posible camino para la construcción tanto subjetiva como social de resignificaciones “con y desde las mujeres de la cultura, la sociedad, la política y la historia” (Lagarde, [1996] 2019: 14).

En primer lugar, abordaremos el vínculo entre el origen del género policial en la Argentina y la presencia de mujeres. En segundo lugar, pensaremos la actividad escrituraria de mujeres argentinas, así como sus conexiones y compromisos con el colectivo femenino; particularmente, focalizaremos en Claudia Piñeiro porque una de sus novelas es nuestro objeto de análisis. A continuación, propondremos un repaso por una categoría clave en la semiótica cultural lotmaniana, la semiosfera, y la posibilidad que brinda para pensar la alteridad. En consonancia con ello surge *la esfera de lo femenino*, que se aplicará en *Tuya* (2005) en cuestiones tales como la familia, la maternidad, la fidelidad, los mandatos familiares y los “cautiverios” de las mujeres (Lagarde, 2014).

2. EL GÉNERO POLICIAL ARGENTINO Y LAS MUJERES

El policial surge en Argentina, desde nuestra perspectiva, con particularidades que han cobrado sus propias formas en nuestras coordenadas socioculturales. Nos interesa destacar que en ciertas obras que podemos considerar canónicas dentro de la producción nacional se manifiesta un aspecto de sumo interés: una particular recurrencia a la presencia de mujeres que desarrollan diversas actividades dentro de las diégesis que las alejan del clásico lugar de víctima, ámbito que se ha designado históricamente como una más de las tantas naturalizaciones que pesan sobre ellas y sobre los estereotipos construidos en la norma hegemónica de la libertad, que para Marcela Lagarde (2014) es “clasista, patriarcal, burguesa, machista, heterosexual, heteroerótica y misógina”. De allí que en este trabajo definamos a lo femenino como sinónimo de la mujer en sentido abstracto y como espacio en el que ingresan las determinaciones de esa norma hegemónica.

De manera especial, podemos indicar que el texto que inicia aquello que se define como “el policial argentino” es *La bolsa de huesos* (1896), de Eduardo Holmberg. Se trata de un punto de fuga frente a los estándares genéricos de este tipo de relatos, puesto que la delincuente, en este texto, es una mujer.¹ Decimos esto porque marca una diferencia con las obras canónicas que colocaban al detective en un rol protagónico indiscutible y a la caza de un delincuente siempre hombre: dicho de otro modo, implica la ruptura de un enfrentamiento entre hombres en el que generalmente el detective sale triunfante. Muy por el contrario, en esta ficción argentina la mujer cumple un rol fundamental dentro de la novela: es la criminal, la asesina, y no la víctima.²

Entendemos que el género policial, dicho en palabras de Giardinelli, “tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos políticosociales de nuestro tiempo” ([1984] 2013: 78). ¿Será posible pensar que esta mujer refracta un orden del sujeto femenino contemporáneo a través de la puesta en escena de vicisitudes personales, derroteros y experiencias subjetivas? Es decir, ¿funciona esta protagonista, al decir de Iuri Lotman, como un “mecanismo buffer” o mecanismo de regulación que permite leer sentidos socioculturales acerca de la ubicación de la mujer en la Argentina actual?

Esos conflictos políticosociales de los que habla Giardinelli ([1984] 2013) no escapan a las búsquedas feministas de igualdad y de derechos. Así como de ellos tampoco han escapado el policial argentino y la proliferación de mujeres que escriben en el marco de este género literario.

2.1 PIÑEIRO, UNA ESCRITORA EN EL CENTRO DE LA ESCENA POLÍTICA Y LITERARIA ARGENTINA

Las escritoras argentinas demuestran activamente y desde hace algunos años el compromiso con las luchas de igualdad de género y la consecución de otros derechos postergados para las mujeres como el acceso al aborto legal, seguro y gratuito; la libre decisión sobre el propio cuerpo; la igualdad de salarios, oportunidades y participación política, entre otros. Creemos relevante continuar observando a las escritoras del policial en este momento porque su estudio atiende tanto a su imagen social en la Argentina contemporánea como a su hacer literario inscripto en un género que en su origen registra la misoginia como una de sus propiedades clave.

Fueron más de doscientas las escritoras argentinas que en abril del 2018 firmaron una carta abierta que enviaron al Congreso Nacional para apoyar el aborto legal, seguro y gratuito. La iniciativa surgió siguiendo al colectivo de Actrices Argentinas y de la mano de Claudia Piñeiro y Cecilia Szperling. Particularmente, fue Piñeiro quien tuvo la palabra frente al Senado y planteó que desde que se trata el tema se puede decir la palabra *aborto* sin eufemismos.³

En la escritura de Claudia Piñeiro podemos encontrar fuertes marcas feministas. Sus novelas *Tuya* (2005), *Las viudas de los jueves* (2005), *Elena sabe* (2006), *Las grietas de Jara* (2009), *Betibú* (2011) y *Catedrales* (2020) muestran un posicionamiento, modelos de ser mujer en los que los estereotipos eclosionan, detectives mujeres en un sistema literario en el que canónicamente son hombres; así como indagaciones sobre la identidad de género. Precisamente, en *Tuya* (2005), Piñeiro replantea el rol de la mujer en la familia y los mandatos culturales sobre los que se supone son ser esposa, madre y ama de casa ejemplar, en tanto modelos que condicionan y reducen a las mujeres a ciertos “cautiverios” en cuanto expresión política de la cultura de los hombres y de la condición de las mujeres a las que ellas mismas sobreviven de modo creativo (Lagarde, 2014).

Además, da cuenta de los avatares por los que la sociedad argentina atraviesa al tratar la vida de las mujeres argentinas de este siglo, que siguen conservando viejos patrones culturales. Piñeiro, dentro del género policial, no puede escapar de las contingencias y eventos de su tiempo, así como tampoco puede evitar que se refracten en los mundos ficcionales que narra.

Podríamos pensar que es una escritora consciente de lo que implica ser mujer y busca en sus obras presentar aristas para exponer otras posibilidades dentro de la norma

(Butler, 2004). El camino para realizarlo es la literatura, dentro de ella en un género en particular como lo es el policial, a través de la cual se pretende dejar de reproducir una categoría de género no solo desde la implicancia del sexo biológico, sino que atienda a una síntesis histórica que se da entre diversos factores: lo biológico, lo económico, lo social, lo jurídico, lo político, lo psicológico, lo cultural (Lagarde, 1998). Del mismo modo, en el policial podemos hallar la producción de nuevas representaciones que, al menos desde la crítica o la incomodidad, cuestionen hacia el interior de sus obras otras tecnologías como el discurso doméstico, el familiar y el religioso.

3. LA SEMIOSFERA LOTMANIANA, UNA CATEGORÍA ÚTIL PARA PENSAR LA ALTERIDAD

El enfoque teórico adoptado deriva de la semiótica cultural de Iuri Lotman (1996, 2000). Esta línea teórica se encuentra abocada al estudio de los sistemas culturales y sus textos desde una perspectiva histórica e ideológica. Según Iuri Lotman (1979, 1996, 2000), a partir de una pequeña parcela —el texto entendido como la unidad de análisis central en esta semiótica—, se puede pensar cómo funciona una cultura diacrónica y sincrónicamente. En términos lotmanianos, todo fenómeno artístico condensa la mayor cantidad de información cultural: el arte y sus más variadas formas, tales como la literatura, el cine, el teatro y la televisión, entre otras, admiten las mejores propiedades heurísticas para refractar —o modelizar, según Lotman— los aspectos sociales e ideológicos en la historia de la humanidad.

Así, la semiosfera concebida como ese espacio donde se produce la semiosis presentará dos fuertes rasgos distintivos: el primero es su carácter delimitado. Esto significa que las culturas se definen —autodefinen— por sus fronteras y, por lo tanto, por sus lenguajes, que permiten el tránsito de la información en la relación afuera/adentro. El segundo rasgo es la irregularidad semiótica, porque la cultura no puede mantener el equilibrio: vive constantes procesos de caos y explosión. De este modo, los elementos marginales provocan incertidumbre y desequilibrio y son motor de arranque para los cambios graduales o explosivos del sistema.

4. ESFERA DE LO FEMENINO

Siguiendo a Adriana Boria (2009), entendemos que hay dos posibilidades teóricas que dotan de cualidades al sujeto femenino. Por un lado, una postura más bien esencialista en la que no hay homogeneidad en lo que podría definirse como “ser mujer”, porque la diferencia radicaría en aspectos tan dispares como la orientación sexual, la clase o la raza. Entonces, la identidad de género “se constituye en un instrumento útil porque permite resituar posición al observar, al seleccionar y jerarquizar aspectos devaluados o no tenidos en cuenta” (Boria, 2009: 50).

Para Lagarde (2014), *la mujer* es una categoría general que hace referencia a un ser social genérico. De este modo, para la autora, la mujer se construye con mujeres concretas; a partir de relaciones de diversa índole, como genéricas, sociales, políticas y jurídicas; con instituciones con cierta estabilidad que permiten reproducir socialmente lo que implica la mujer y, por último, con ciertas formas de conciencia social diversas que repercuten en el lenguaje, en la mitología y en las ideologías que interpretan y expresan. En cambio,

siguiendo también a Lagarde (2014), la categoría de *las mujeres* expresa a mujeres particulares con situaciones en las que confluye una síntesis de hechos culturales y sociales. Interesante es que, debido a la posibilidad de hallar semejanza entre mujeres, ellas se pueden identificar con otras en similares condiciones y con pertenencia a diversos grupos de adscripción. Esta posición teórica es vinculable, desde nuestra lectura, con la categoría acuñada por Kimberlé Crenshaw en 1989, la *interseccionalidad*, la cual es definida como ‘la percepción imbricada en las relaciones de poder’ y que no solo atiende a cuestiones de sexismo, sino a la compleja trama de opresiones patriarcales (economía, raza, cultura, clase, entre otros), tal como un lente teóricometodológico y político que observa vivencias y experiencias del proceso de construcción de identidades, así como condiciones específicas de existencia (Viveros Vigoya, 2016).

La segunda postura planteada por Boria (2009) se corresponde con nuestra perspectiva: la construcción de las subjetividades femeninas se vuelve una percepción dialógica que bien puede explicar otro tipo de fenómenos complejos como, por ejemplo, las construcciones culturales de los sexos en los que la mujer es mujer gracias a la existencia de un otro de acuerdo con un esquema dominante de la feminidad que da cuenta del sometimiento al poder masculino y a las instituciones que lo reglan y perpetúan.

Incluso si nos adentráramos en determinadas valoraciones que podríamos catalogar de íntimas, la presencia del otro vehiculiza la socialidad. Un ejemplo de ello son las “prácticas amorosas” (Boria, 2009: 42) y por qué no podríamos hacer extensiva esta implicancia dialógica a las relaciones de pareja, maternas, fraternales y entre hombres y mujeres no necesariamente sexuales, como podrían ser laborales o de amistad, así como a los roles femeninos en espacios no convencionales como el que representa la mujer detective.

Para el tratamiento de *Tuya* (Piñeiro, 2005), se vuelve necesario entender a la constitución femenina, particularmente, su construcción como sujeto de la historia occidental que lo ha colocado como otro/otra/otro, a veces radical, a veces parcial. Así, la identidad de género como “marca sociopolítica” (Boria, 2009) modela tanto las identidades privadas como las públicas desde conductas que devienen del orden social del que se nutre la sexualidad. Análogamente a este funcionamiento cultural que establece identidades, podemos retomar la noción de frontera lotmaniana y su funcionamiento, pues marcamos que sirve para delimitar y diferenciar un nosotros de un otro/otra/otro que puede estar dentro o fuera de la semiosfera.

Por otra parte, pensar en la noción de identidad obligadamente nos remite al clásico texto de Stuart Hall (2003); las identidades funcionan como instrumentos identificatorios y adherentes porque posibilitan la exclusión y abyección, así como necesariamente producen a otro. La constitución identitaria es un acto de poder.

Ese otro/otra/otro, que recientemente mencionamos, en determinadas semiosferas o en procesos de construcción identitaria, puede ser la mujer. Rescatamos la emergencia de numerosas obras en las que el protagonismo femenino circunscribe su hacer al ámbito de lo privado y se diferencian del policial protagonizado por un héroe masculino por la cercanía o intimidad que ponen en escena. Estos textos potencian la puesta en diégesis de emociones y sentimientos que se construyen dialógicamente a través de la expresión de algunas relaciones interpersonales.

Tuya (2005) está narrada desde la intimidad, desde el seno de las relaciones interpersonales diversas, pero femeninas al fin, que están fuertemente delimitadas por los

afectos. Se trata de afectos que ponen en peligro o causan un dolor profundo a la detective, pero que impulsan la narración y arrojan luz sobre aspectos de la propia interioridad.

Entendemos que, en las sociedades, históricamente ha gobernado el orden patriarcal, de allí que existan ciertos roles sociales —estratégicamente ocupados por los hombres— que han reducido a las mujeres y a sus roles a espacios ceñidos en la cultura. En este sentido, la división sexual del trabajo coloca al hombre en la esfera de lo público y la cultura patriarcal lo define por su trabajo. Mientras que la mujer queda relegada por su sexualidad a lo natural, a lo esencial, que se traduce culturalmente en la maternidad, institución clave que transmite, custodia y defiende el orden social cultural. Lagarde (2014) sostiene que “en la división del ejercicio del poder, lo privado es en sí mismo un espacio de coerción, virtualmente al margen de la ley y basado en la costumbre: reflejo fiel del poder total” (2014: 286).

Postulamos la noción de *esfera de lo femenino*, que definimos como la modelización de un mundo construido a partir de la escritura de mujeres con perspectiva de género, en la que se construyen y deconstruyen, aceptan y rechazan dichos modelos y, en consecuencia, modos de ser, de estar y de devenir en la sociedad.

4.1. LA ESFERA DE LO FEMENINO EN TUYA

La novela de Piñeiro (2005) coloca a Inés, un ama de casa de clase media, en el rol de investigadora al descubrir que su esposo la engaña, inaugurando una investigación en torno a los romances de su marido con su amante y también con su secretaria. La trama nos permite atender al orden de la cotidianeidad circunscripto a una clase socioeconómica particular, además de incorporar el discurso amoroso en las diversas interrelaciones que se producen. Asimismo, podremos identificar en este apartado algunos de los cautiverios propuestos por Lagarde (2014) para pensar las reducidas y pocas maneras de ser mujer que existen para la autora. De modo particular, reflexionaremos sobre la madrespasa, la puta, la loca y la presa.

Creemos que hay muchos espacios canónicamente femeninos en los que Inés, la detective de la novela, se desplaza. Estos sitios forman parte de la intimidad y en reiteradas ocasiones la esfera de lo íntimo es expuesta en la vida social de esta mujer a través del accionar detectivesco que desarrolla y que tiene como fin último la conservación de la familia.

Así, uno de los lugares tradicionales que nos permite pensar el espacio de lo femenino como un sujeto determinado naturalmente, es decir un ser humano cuyas funciones biológicas están “destinadas” a cumplir ciertos roles, es la maternidad. Históricamente se ha asociado la feminidad con el concepto de maternidad como el ámbito que está regido por la biología: ser mujer es ser madre, al mismo tiempo es tener un instinto de protección y de cuidado de las crías al igual que en el mundo animal. Inés es la madre de Lali y da cuenta del cautiverio de la “madrespasa” (Lagarde, 2014) que se construye alrededor de la sexualidad procreadora y de la dependencia vital que tienen las mujeres de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. Así como implica creación, cuidado, generación y revitalización personal y permanente a los otros, es el proceso definitorio de la feminidad. El parto se ha convertido en el ritual de iniciación y simbólico a partir del cual surge la mujer/la madre.

La relación entre Inés y Lali es un tanto tensa, un claro ejemplo de la relación de una madre con una hija adolescente, así como la muestra de que la maternidad tiene un

costado que no siempre es agradable o feliz, sino que, por el contrario, se presenta como una carga. “Una hija es una competidora desleal, y un espejo de su propia mutilación” (Lagarde, 2014: 387).

Lali habla con su amiga sobre el embarazo que vive a escondidas de sus padres. En este punto es posible encontrar una distancia entre la maternidad como hecho socialmente vivido y las concepciones que la reproducen. Así como aparece en Lali, una madre joven, el tabú de la virginidad prematrimonial que no se cumple, además de un fracaso a lo esperable en tanto actividades realizables en función de la edad y de la clase social media alta a la que la familia pertenece. Lali no debería ser madre, es un fracaso, ella debería terminar la secundaria e ir a la universidad.

La protección que Inés pretende dar a su familia a través de sus actividades investigativas la posiciona como heroína y la obliga a atravesar umbrales para conseguir sus objetivos. La esfera de lo íntimo parece conectarse con la de lo público a través de la familia y de los modelos de familia deseados y el realmente alcanzado. En Inés el recuerdo de su madre la hará replantearse permanentemente lo que debe y no debe hacer para evitar repetir la historia de abandono paterno. También son muy fuertes las enseñanzas que su madre le hizo para que se convirtiera en una mujer astuta. Como podrá verse en toda la novela, el modelo de astucia que se maneja es uno en el que la mujer debe conseguir un buen marido para pasar el resto de la vida a su lado. De nada importa la autorrealización personal, la consecución de objetivos que exceden al de la formación de la familia; pues solo interesa encontrar al “indicado”.

Este tipo de razonamientos mezcla lo íntimo de la relación matrimonial con la exposición social del fracaso que implicaría que la infidelidad saliera a la luz. La metáfora del triángulo, y luego del cuadrado, solo da cuenta de que el único problema existente es el de las terceras —o cuartas— en discordia.

Inés es también ama de casa. Estamos en presencia de un tipo canónico de mujer que responde a la primera mitad del siglo pasado y que se ve relegada al ámbito de lo doméstico. La refracción de este modelo social la ata a su hogar y a las obligaciones que este le impone. Inés se preocupa por la limpieza; hace compras para fallidas cenas románticas con su esposo, Ernesto, y limpia y repasa la limpieza del hogar para que todo brille. Resulta interesante ver cómo Inés aprovecha su ocupación para limpiar también los problemas de Ernesto (el accidente con Alicia, las infidelidades). “No se llora sobre la leche derramada. Se trae un trapo y se limpia. Y acá, la única que había empezado a hacer un poco de limpieza era yo” (Piñeiro, 2005: 28).

El trabajo de Inés no es poco: cuidar del hogar, atender a su marido y encargarse de una hija con la que, como vimos, no tiene una relación fluida. Esta mujer parece estar de acuerdo con las obligaciones que como mujer y ama de casa se le imponen. No hay en ella una crítica. Lagarde (2014) apunta que para muchas mujeres la vida pasa sin que llegue el momento de la crítica de su condición porque son parte de un mecanismo de reproducción ideológica que las ha ubicado a ellas y a sus antepasadas como funcionarias del Estado, madres que aculturán; así como la posibilidad de ver que este trabajo opera a modo de repetición textual.

Desde Betty Friedan ([1963] 2016), la sociedad y principalmente las mujeres comienzan a preguntarse por qué el trabajo doméstico realizado por las mujeres no es remunerado y a su vez es infravalorado.⁴ En la novela, Ernesto es un marido prácticamente

ausente, una sombra, y desde este comportamiento y desde su rol de ejecutivo importante es impensable que colabore en las actividades del hogar. Por su parte, Silvia Federici (2012) cree que “la esposa está al servicio de su esposo psicológica, emocional y sexualmente, cuida a los niños, limpia sus medias y levanta su ego”; lo que algunos deciden llamar amor es, quizás, un trabajo sin remuneración.

Lo que llama la atención es que Inés no “educa” a su hija en las actividades de la casa, Lali se dedica a estudiar y solucionar sus problemas sola, como puede; pero su madre no la involucra en las tareas del hogar. Inés repite estereotipos, no los cuestiona, quiere ser el ama de casa perfecta y termina siendo un ama de casa desesperada cuando su familia se derrumba. Parece que a esta mujer no le preocupan las mismas cosas que a muchas otras mujeres de todo el mundo. Desde los feminismos se intenta que se subviertan y desmitifiquen los roles femeninos en la sociedad y se detenga el sostenimiento de la idea de que el trabajo doméstico es algo así como una extensión de la naturaleza femenina, pero a Inés eso no le molesta y suma a sus obligaciones domésticas una investigación que persigue el objetivo de la preservación familiar.

La infidelidad actúa como una fisura en un modelo dual de pareja heterosexual. Inés solo se fija en eso y no en otros llamadores que parecen indicar que la relación está teniendo problemas, como es el caso de la inactividad sexual y de la escasa comunicación; aspectos que se mencionan en los primeros párrafos de la novela de Piñeiro. En este sentido, Inés justifica la falta de sexo con su esposo y pone como prioridad a la familia, aunque se evidencia que como mujer se siente dejada de lado porque Ernesto tiene una amante. Malo por conocido que bueno por conocer, sostiene Lagarde (2014); así Inés parece sobrevalorar lo logrado y conquistado por ella en Ernesto; no parece existir la posibilidad de un divorcio, instancia habilitante para una nueva unión futura.

El sexo ya volverá cuando sea el momento; teniendo tantas cosas no me voy a andar fijando justo en lo único que me falta. Porque además uno ya no vive en los años sesenta, ahora uno sabe que hay otras cosas tanto o más importantes que el sexo. La familia, el espíritu, llevarse bien, la armonía. ¿Cuántos hay que en la cama se llevan como los dioses y en la vida se llevan a las patadas? ¿O no? ¿Para qué iba a buscarle la quinta pata al gato, como hizo mi mamá? (Piñeiro, 2005: 8).

El comportamiento infiel de Ernesto supone una clásica ruptura dentro de la norma patriarcal del ordenamiento moral, social y familiar. Ya que la familia es la institución social principal, resulta imprescindible que la unión sea monógama y exclusiva. En definitiva, el ciclo vital de todos los seres humanos debería transcurrir en una familia. En este marco, la infidelidad se presenta como un peligro latente para este contrato social que es la familia. Ser víctima de una infidelidad equivale a sentirse humillado, así la podemos leer a Inés Pereyra a lo largo de toda la novela, a pesar de que Ernesto ha intentado mantener su infidelidad en secreto. La amante, en realidad, las amantes encarnan en la vida de este hombre el cautiverio de la “puta” (Lagarde, 2014), ya que implican “la consagración del proscrito erotismo femenino” (Lagarde, 2014: 637). En el enfrentamiento de las otras versus la esposa, al menos en términos de elección, triunfa la puta, y la madreposada queda relegada a la dificultad de cumplir con el estereotipo femenino maternodoméstico.

Esta familia se mantiene con base en las faltas, Inés le faltó a Ernesto desde el momento en el que organiza su vida y decide quedar embarazada para lograr casarse con él.

Así como Ernesto le falta a Inés al no demostrar cariño y tener repetidas amantes. Quizás la resolución a este conflicto, desde los sentimientos, sería lo que plantea Beatriz Sarlo: “La resolución de ese conflicto [...] está en la adaptación de las regulaciones sociales a la naturaleza siempre imperfecta de los sentimientos que nacen ‘espontáneamente’ entre los hombres” ([1985] 2011: 100, comillas en el original).

Inés es Inés Pereyra, esposa de Ernesto Pereyra, madre de Lali Pereyra. Su vida es y se nutre de su pertenencia a esta familia. Desde esta perspectiva la novela evidencia una aceptación implícita que subyace en el imaginario social, hacemos referencia al hecho de que los hombres sean infieles por naturaleza y que lo pueden ser por tener un “permiso” social con el que las mujeres no cuentan. Esta situación tiene también un vínculo estrecho con la vida sexual, para las mujeres, en general, se espera que sexo y amor coexistan; en cambio, para los hombres no necesariamente debe ser así. No desconocemos el hecho de que, en lo que respecta a la libertad sexual, las mujeres han alcanzado muchísimas. No obstante, Inés parece formar parte del grupo confinado a disfrutar del sexo solo en el matrimonio.

El mensaje en ese pequeño papel que encuentra y que solo dice: “tuya” —es decir, un pronombre sin referente hasta el momento— parece hacerla reaccionar, comienza una investigación en la que descubre los vínculos de su marido con Alicia, la secretaria, y con la sobrina de esta última, Charo. En este punto aparece otro de los cautiverios de Lagarde (2014), la “loca”, dado que dentro del paradigma de racionalidad masculina habría una locura genérica de las mujeres. Para la autora la locura es el espacio cultural que deviene del cumplimiento y la transgresión de la feminidad. En el caso de Inés, ella enloquece porque es mala madreposada y porque no puede ser la puta que su marido parece necesitar. Como consecuencia de esto en el desenlace de la novela se convierte en asesina.

En este punto, Inés encarna el último de los cautiverios, el de la *presa*, que quizás debería denominarse la *reapresada* debido a que, en el desarrollo que realiza, Lagarde (2014) sostiene que, en primer lugar, las mujeres están privadas de la libertad en sus casas como espacio vital. Si a esto se le suma la comisión de un delito, nos enfrentamos a mujeres reapresionadas por las instituciones de poder que utilizan este castigo como un ejemplo disciplinante y pedagógico. Caer en prisión implica, por consiguiente, la imposibilidad de desarrollar su rol de madreposada y termina siendo una mala madre por el abandono que el confinamiento le obliga a ejercer.

Dejando de lado por un momento a la protagonista de la novela, Charo (la amante) y Ernesto son culpables de amar en contra de las disposiciones morales y sociales, así como de transgredir el valor de la familia. Para Inés, esto no se soluciona con el divorcio, no es una opción, sino que se paga con la muerte de la tercera en discordia.

Por otro lado, la casa, además del lugar que deben mantener, se convierte en un espacio que funciona como el cuarto cerrado en el que resuelven sus problemas. El hogar familiar funciona como el umbral que conecta *la esfera de lo femenino* en lo que concierne a lo más íntimo con la vida social y los mandatos que como mujer de una clase social mediaalta debe cumplir. Al fin y al cabo, Inés ocupa un determinado espacio social y, en consecuencia, un lugar dentro de la esfera de lo público. Es la señora del doctor Ernesto Pereyra, un rol que disfruta y para el cual permanentemente quiere estar a la altura.

Además de lo dicho recientemente, la protagonista vive para proteger a su familia o lo que queda de ella. Este afán protector que guía su accionar en la trama nos presenta a una mujer cuya obsesión llega al punto del asesinato para conservar a su familia y a su

estatus socioeconómico. Inés no puede ver siquiera a su hija embarazada porque toda su atención gira en torno a Charo y a Alicia, mujeres que considera de gran peligrosidad porque pueden socavar a la institución familiar que Inés tanto mantiene. Los desastres del amor lastiman y atan, no solamente rozan al matrimonio, sino a sus hijos que, en cadena, afirma Sarlo, “comenzarán seguramente una nueva serie de desastres” ([1985] 2011: 99).

5. CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de haber tomado como corpus de estudio una novela policial, género marcadamente asociado a lo patriarcal, esta novela escrita por una mujer con una gran impronta feminista viene a intentar exponer y romper estereotipos que recaen sobre las mujeres.

Podemos atribuirle a la familia un espacio semiótico privilegiado dentro de la esfera de lo femenino. Si bien hemos detectado comportamientos detectivescos en Inés, podemos pensar que un punto de fuga es el hecho de que no importa la verdad en sí, sino el mantenimiento de la familia y la conservación de esta a cualquier precio. Este afán protector eliminará incluso las limitaciones éticomorales que delimitan comportamientos sociales. Nos atrevemos a pensar que la incorporación de una mujer, su esfera íntima y el cuestionamiento a través de la puesta en texto de comportamientos, valoraciones, actitudes y omisiones de la protagonista podrían emparentarse con los de otras mujeres particulares y así establecer semejanzas que operan en la institucionalidad y en la aculturación del género. En este sentido, se vuelve posible una variante dentro del género policial que supone la incorporación de mujeres en el rol de escritoras y de protagonistas (detectives o asesinas).

Justamente creemos que en el vínculo autoracreadora y heroínaperosnaje, desde la perspectiva de la arquitectónica novelesca bajtiniana (Bajtín, [1982] 2011), así como en el diálogo que se establece entre estas instancias creativas, se presenta a una protagonista imposibilitada de expandir los límites de sus cautiverios, por el contrario, todo su accionar se limita a reproducir un patriarcado que la ha moldeado e instruido en su ser mujer, esposa, madre y ama de casa. Autoracreadora y heroínaperosnaje dialogan y es la primera la que le transmite a la segunda el edificio cognoscitivo y axiológico. Lo potente aquí es el binomio en esta duplicación de presencia y experiencia de la mujer escritorapersonajista.

A pesar de que *Tuya* (Piñeiro, 2005) es una pequeña muestra, da cuenta solo de un fragmento de la vasta producción cultural, intentamos demostrar que, en esta parcela artística seleccionada dentro del género policial contemporáneo, se da una apertura hacia el protagonismo de la mujer y de su mundo en los textos, aquello que llamamos *la esfera de lo femenino*. Además, esta obra de Piñeiro nos permite repensar al sujeto femenino en textualidades fuertemente marcadas por lo masculino. Pues consideramos, al igual que Lotman, que los textos artísticos son una excelente vía para pensar esta nueva gama de personajes femeninos que el policial trabaja y que permiten la refracción de la condición histórica de la mujer cuyo contenido se forma del conjunto de cualidades, características y circunstancias esenciales que modelan a la mujer como ser genérico y social inferior al hombre.

En el caso de Inés, los mandatos maternos, la necesidad emocional y económica de mantener una familia, la maternidad obligada y la vida matrimonial trunca muestran en esta obra lo difícil que es para una mujer mantener lo aprendido sin fisuras, es decir, los mandatos sociales de lo esperable para las mujeres. El pasado en ella era una situación de confort que se vio quebrada cuando comienza la investigación y que finaliza con una

situación que la excede, la de convertirse en asesina, al mismo tiempo que afloja, por primera vez en toda la novela, la preocupación por su hija.

La sujeción a los modelos patriarcales implica los cautiverios lagardianos de la madresposa, loca y presa que Inés encarna desde las posibilidades que la sociedad encauza a un número restringido de opciones culturales de la cultura dominante. De ama de casa a detective y de detective a asesina, Inés cambia y refracta una Argentina que social y culturalmente impone expectativas a las identidades de género feminizadas y las búsquedas reivindicatorias están a la orden del día.

NOTAS

¹ En la obra de Holmberg, el médico en función de detective descubre que el autor de los crímenes es Antonio Lapas, que no es un hombre, sino una mujer, Clara travestida de hombre. Ella es una bella mujer que mataba a los hombres para vengarse de una pareja que la engañó, sin embargo, no será castigada por la ley. Esta asesina, ante el complejo panorama que debe atravesar por ser descubierta, sigue el consejo del médico y se suicida.

² Dentro de la producción local del género, hacemos foco únicamente en aquellos textos que posicionan a la mujer en un lugar privilegiado del relato, y no el de mera víctima. Motivamos esta decisión en un aspecto fundamental, entendemos que un análisis detallado del género excedería los objetivos que subyacen esta investigación.

³ El diario Clarín en una nota titulada “Aborto: las escritoras firmaron por la despenalización”, con fecha del 17 de abril de 2018, menciona a la siguientes escritoras adherentes a la nota: Samanta Schweblin, Beatriz Sarlo, Hebe Uhart, Luisa Valenzuela, María Moreno, Clara Obligado, Perla Suez, Laura Alcoba, Silvia Hopenhayn, Diana Bellessi, Ivonne Bordelois, Maristella Svampa, Matilde Sánchez, Patricia Kolesnicov, Florencia Canale, Marina Mariasch, Inés Garland, Paula Pérez Alonso, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara, Andrea Ferrari, Florencia Etcheves, Alejandra Laurencich, Miriam Molero, Constanza Brunet, Ingrid Beck, Paula Rodríguez, Florencia Abbate, Elsa Osorio, Fernanda García Lao, Margarita Robayo, Constanza Novick, Silvia Schujer, María Inés Krimer, Silvia Plager, Liliana Lukin.

⁴ Esta feminista estadounidense, representante de la segunda ola del feminismo, plantea en su libro *La mística de la feminidad* (1963) la sensación de mujeres de clase media que vivencian un “malestar que no tiene nombre”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. ([1982] 2011). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BORIA, A. (2009). *El discurso amoroso. Tensiones en torno a la condición femenina*. Córdoba: Comunicarte.
- BUTLER, J. (2004). *Desdiseñar el género*. Barcelona: Paidós.
- FEDERICI, S. (2012). *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland: PM Press.
- FRIEDAN, B. ([1963] 2016). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- GIARDINELLI, M. ([1984] 2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- HALL, S. (2003). “Introducción: ¿quién necesita identidad?”. En S. Hall y P. du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LAGARDE, M. (1998). “La multidimensionalidad de la categoría género y del feminismo”. En M. González Marín (coord.), *Metodología para los estudios de género*, 4871. México: UNAM.

- (2014). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI Editores; UNAM.
- ([1996] 2019). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- LOTMAN, I. (1979). La estructura del texto artístico. Madrid: Istmo.
- (1996). La semiosfera I. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.
- (2000). La semiosfera III. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra.
- PIÑEIRO, C. (2005). *Tuya*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SARLO, B. ([1985] 2011). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- VIVEROS VIGOYA, M. (2016). “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate Feminista*, 52, 117. Recuperado de: <<http://dx.doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>>.

La sexualidad del rostro: revelación artificial y desprogramación material

The Sexuality of the Face: Artificial Revelation and Material Deprogramming*

CRISTINA VOTO

(pág 129 - pág 138)

RESUMEN. El artículo propone, desde una perspectiva de género, un análisis semiótico de la performatividad de la visión artificial en el ámbito de la producción de imágenes en la era digital. A partir de una puesta en diálogo entre la investigación basada en la inteligencia artificial *Deep Neural Networks are More Accurate Than Humans at Detecting Sexual Orientation From Facial Images*, de Michal Kosinski y Yilun Wang, de la Universidad de Stanford y la exhibición “Sexo, imagen y algoritmos: homosexual data”, del artista chileno Felipe Rivas San Martín, se busca reflexionar sobre el actual proceso de algoritmización de la identidad sexual y genérica y opacar las retóricas transparentes y reveladoras de la inteligencia artificial por medio de la práctica artística.

Palabras clave: semiótica visual, estudios de género, imagen facial, visión artificial, arte contemporáneo.

ABSTRACT. The paper proposes, from a gender perspective, a semiotic analysis of the performativity of computer vision in the Digital Age. Starting from a dialogue between the research in Artificial Intelligence *Deep neural networks are more accurate than humans at detecting sexual orientation from facial images*, by Michal Kosinski and Yilun Wang from Stanford University and the exhibition *Sex, image and algorithms: homosexual data*, by Chilean artist Felipe Rivas San Martín, it seeks to reflect on the current process of algorithmization of sexuality and gender identity and to mattify the transparent and revealing rhetoric of artificial intelligence through artistic practice

Keywords: visual semiotics, gender studies, facial image, artificial vision, contemporary art.

CRISTINA VOTO, Universidad de Turín (Italia), Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina). Es doctora por la Universidad de Buenos Aires, investigadora posdoctoral del proyecto ERC FACETS, docente de la Universidad de Turín y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero donde co-dirige un proyecto de investigación. Escribió el libro *Monstruos Audiovisuales* (Lexia, 2021). Correo electrónico: <crivot@gmail.com>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 17/10/2020

FECHA DE APROBACIÓN: 21/10/2020

