

ARGENTINAS, ESCRITORAS Y DE BUEN TALANTE

MONICA ZAPATA

Université de Tours

En 1998, en su colección «Clásicos esenciales», la editorial Santillana publicaba una serie de cuentos breves de escritoras argentinas. La selección, estudio y notas estaban a cargo de Fabiana Sordi quien explicaba que la antología reunía textos escritos «en un período que se extiende desde principios de siglo hasta mediados de la década del setenta»¹, y anunciaba:

Debido a la aparición masiva de mujeres escritoras en los últimos veinte años, esta etapa será objeto excluyente de un próximo volumen².

Y la misma crítica explicaba que esa «aparición masiva» de las mujeres en la escena de la escritura coincidía, a partir de los años sesenta y setenta, con el desarrollo de los movimientos de liberación femenina, que han favorecido a su vez la teorización acerca de la literatura hecha por mujeres³.

Se ha hablado de géneros «típicamente femeninos» (la autobiografía, el diario íntimo, las cartas...), de una concepción particular del tiempo, no lineal, de un modo de expresión a través del balbuceo, del silencio y

¹ Sordi, Fabiana (compiladora), *Cuentos de mujeres*, Buenos Aires, México, Bogotá, Santiago de Chile, Montevideo, Miami, Santillana, 1998, col. «Clásicos esenciales», p. 113.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 111.

Mónica ZAPATA

lo no-dicho¹. Quizás el interrogante mayor o el que ha suscitado las más numerosas y acaloradas polémicas haya sido y siga siendo el de la existencia de un estilo propio a la mujer. En ese sentido, la crítica más reciente trata de superar la rigidez de los marcos convencionales tales como el estructuralismo, que no tiene en cuenta la procedencia de un texto ni sus relaciones conflictivas con lo real, el marxismo, incapaz de captar la especificidad de la experiencia femenina, el psicoanálisis, marcado por cierto conservatismo social y por la noción de la «carencia» que caracterizaría a la mujer. Pero matiza también las afirmaciones radicales de la crítica feminista de la primera hora. Las críticas quebequenses, en particular, tratan de conciliar «lo mejor» de las escuelas de pensamiento estadounidense y francesa: mientras las primeras insisten en el condicionamiento social («rien du langage qui ne relève du culturel», afirma Suzanne Lamy²), las segundas se interesan más por las diferencias innatas y hablan de una «escritura del cuerpo», pulsional y libidinal (Cixous, Irigaray). Lori Saint-Martin, por su parte, declara:

Les femmes écrivent-elles autrement que les hommes ? Pour ma part, je crois que la spécificité de leur production (spécificité que je ne voudrais pas déclarer éternelle, mais au contraire facteur d'une culture et d'une époque déterminées) ne tient pas à une manipulation radicalement différente du langage [...]. Je doute qu'il y ait vraiment une manière propre aux femmes de manier l'adjectif ou les temps de verbe. Pas de lien direct entre le corps et le langage ; celui-ci est appris, au même titre que les comportements³.

¹ «Tras la lectura de unas seiscientas novelas escritas por mujeres, Biruté Ciplijauskaitė intentó realizar un análisis minucioso de sus procedimientos. Según ella, a través de una búsqueda consciente de la identidad, las mujeres plantean preguntas antes de dar explicaciones, ponen atención a los detalles, dejan grandes blancos, sugieren y hablan a través del silencio. Además, su percepción del tiempo difiere de la de los hombres. Éste se vuelve más subjetivo y ligado a los afectos, y es constante apelar al recuerdo para reconstruir el presente. Por eso es recurrente en las mujeres ese retorno nostálgico a la infancia y al despertar sexual de la adolescencia. La escritura se torna fragmentaria, se habla el lenguaje de los sueños, todo queda inconcluso y la voz narrativa más utilizada es la primera persona gramatical, que genera una percepción diferente y relativa de los hechos». Ciplijauskaitė, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970- 1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Colombia, Anthropos, 1988. Resumida por Fabiana Sordi, *op. cit.*, p. 111-12.

² Lamy, Suzanne, *D'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979, p. 27. Citada por Lori Saint-Martin, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 27.

³ Saint-Martin, Lori, *op. cit.*, p. 25. Estructuro mi trabajo siguiendo de cerca los diversos apartados estudiados por esta crítica quebequense, razón por la cual recurriré a menudo a su texto.

Argentinas, escritoras y de buen talante

Paralelamente, y al mismo tiempo que, no cada vez más mujeres se sientan a escribir sino que cada día se las publica y se las lee más, la crítica feminista se afianza como una aproximación nueva, que no reemplaza sino que completa a las demás:

Peu à peu, la critique littéraire au féminin se déploie, fait ses armes, gagne une difficile reconnaissance. Pour celles qui la pratiquent, il ne fait pas de doute qu'elle est une approche aussi partielle, aussi partielle que les autres, mais pas davantage. La critique au féminin ne remplace aucune autre approche (encore qu'elle mette en lumière le sexisme de bon nombre d'entre elles), comme aucune autre approche ne peut la remplacer. [...] Seule la critique au féminin étudie les conditions spécifiques de production et de réception des textes de femmes (contraintes sociales, critique misogynne, etc.) et s'interroge sur les valeurs féminines, sur le rapport écriture/féminisme, sur la transformation des institutions. Plus important encore, seule la critique au féminin prend véritablement au sérieux l'écriture des femmes comme objet d'études à part entière¹.

Según esta vez la chilena Eliana Ortega, la misión de la crítica feminista es, en primer lugar, relacionar las obras escritas por mujeres entre sí y adoptar luego un «orden propio», para salir de la postura incómoda en que la mujer se encuentra con respecto al canon establecido:

Lo que hacemos entonces es forzar a través de nuestro discurso crítico, otra lectura, otra mirada; adoptamos nuevas estrategias de interpretación, que, son, como todo discurso, informadas y determinadas históricamente, por lo tanto necesariamente determinadas por las relaciones de clase y género-sexo. Vamos formando de esta manera una tradición teórico-genérica².

En el hemisferio sur, la reflexión acerca de la especificidad de una escritura femenina coincide así, como en el Norte, con la búsqueda de un discurso propio adaptado a la nueva mirada que la mujer brinda de sí

¹ *Ibid.*, p. 34-5.

² «Escritoras latino-americanas: historia de una herencia obstinada (1988)», en *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1996, p. 152.

Mónica ZAPATA

misma y del mundo que la rodea. Y el de Argentina, en este sentido, no es un capítulo aparte. Tras los años de las dictaduras militares que las forzaron en ciertos casos al exilio, tras el auge de los movimientos de militancia feminista a ultranza, las escritoras, que son a menudo también críticas, comienzan a afirmar su voz en la búsqueda del ansiado reconocimiento, y lo hacen ya sin complejos ni prejuicios y hasta con humor:

Porque las mujeres, que no somos una clase ni una raza, las mujeres que somos todas hermanas y no lo sabemos muy bien todavía, tenemos en común:

- que somos marginales pero unas marginales de un tipo muy especial puesto que los marginales tienden a dejar de serlo y nosotras lo hemos sido siempre, nacemos siéndolo, lo somos, y quizá nos muramos siéndolo;
- que somos mayoría y se nos trata, vivimos y actuamos como una minoría;
- que somos seres *para* otros seres, seamos reinas o vagabundas, vírgenes o rameras;
- que somos habladas desde los otros seres y;
- que carecemos de poder¹.

Como mujer destacada que ha amamantado públicamente a sus tres hijas, no es raro que se me convoque para discutir cierto ¿trasnochado? feminismo a ultranza. A las mujeres se nos invita a participar en dos situaciones típicas: como rama femenina o como botón de muestra. La situación «rama femenina» consiste en lo siguiente: escritoras, pintoras, intelectuales somos invitadas a escribir o a conversar no en relación con nuestra actividad específica, sino en tanto *mujeres*. [...]

Supongamos que uno de los números de una revista cultural en lugar de estar dedicado a *La Mujer* estuviera dedicado a *El Judío*. [...] Supongamos que cada vez que se me hiciera una pregunta pública, la pregunta contuviera siempre esta inflexión ¿y qué piensa de esto *una judía*?

Como si el hecho de ser judía (de ser mujer) me confirmara en forma automática al casillero de las opiniones específicas de mi clase. Opiniones que compartiría con el resto de los judíos (de las

¹ Gorodischer, Angélica, *Escritoras y escritura: Señoras*, Buenos Aires, Feminaria, 1992, p. 47-8.

Argentinas, escritoras y de buen talante

mujeres), [...] y que serían obviamente diferentes de las opiniones de los no judíos (de los hombres). [...]

Creo que este corrimiento de una a otra categoría permite notar una situación un tanto incómoda, discriminatoria y, más que nada, enormemente aburrida¹.

La literatura argentina actual cuenta con numerosos talentos femeninos, aún poco conocidos en el extranjero, aunque algunas de las autoras vivan o hayan vivido en Europa y Estados Unidos y sus obras hayan sido traducidas a diversas lenguas. Entre ellas, Angélica Gorodischer (n. 1928), María Esther de Miguel (?), Teresa Caballero (n. 1932) o Vlady Kociancich (n. 1941) cuentan ya con una larga trayectoria, una vasta producción y han recibido premios y distinciones en Argentina y en el extranjero. Otras, como Liliana Heker (n. 1943), Reina Roffé (n. 1951), Ana María Shua (n. 1951), Cristina Civalé (n. 1960), Claudia Gilman (n. 1961), Graciela Montaldo (n. 1959), comienzan a ser reconocidas en su propio país y en círculos universitarios norteamericanos y europeos. Casi todas comparten, en la vida pública como en su escritura, la diversidad: docentes, periodistas, críticas, guionistas, sus intereses múltiples se reflejan en las obras, que abarcan poemas, cuentos, relatos «brevísimos», relatos infantiles, novelas y textos humorísticos.

El propósito del presente trabajo es brindar un breve panorama de la producción de esta nueva generación de escritoras, sacando a luz su filiación con respecto a los escritos feministas por un lado, con las prácticas posmodernas de la mezcla de géneros, la parodia y la demitificación de los cánones literarios tradicionales, por otro.

Con relación a la ironía y la parodia, precisamente, la crítica quebequense ya citada, Lori Saint-Martin, analiza el caso de una novela feminista de la primera hora, *L'Euguélionne* (1976), de Louky Bersianik, donde la parodia del discurso misógino y la sátira de las prácticas sexistas alterna con pasajes donde el combate extratextual (la causa feminista) se vuelve tan abierto y dirigido que se olvida la dimensión propiamente escritural del texto. Esto lleva a la crítica a preguntarse si la ironía no es, para la escritura feminista, un arma que conlleva ciertas trampas². No se trata claro, para la crítica, de imponer a todas las escritoras la obligación

¹ Shua, Ana María, «Resumen de lo publicado o el eterno femenino», en *El marido argentino promedio*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991, p. 92-93.

² Saint-Martin, Lori, *op. cit.*, p. 130s.

Mónica ZAPATA

de servir la causa feminista, sino más bien de analizar la producción de una mujer que eligió la escritura como medio para defender dicha causa. En su caso, la parodia no transgrede tanto como lo pretende hacer:

Pour qu'on puisse le reconnaître et le lire comme une parodie, le texte parodiant doit suivre de près le texte parodié. L'effet produit est «subversif» mais aussi «normatif»; la parodie reprend et perpétue les conventions qu'elle tourne en dérision. La parodie étant «un enchâssement du vieux dans le neuf», le «vieux» demeure présent, pour le meilleur et pour le pire. De telle sorte que la parodie constitue, en même temps qu'un renouvellement, une reprise de la tradition et devient «l'un des paradigmes à la base de l'évolution en histoire littéraire». Ce qui implique le changement, mais aussi la continuité, la perpétuation relativement paisible de l'institution littéraire. De nouveaux noms s'imposent, mais les règles du jeu restent les mêmes¹.

Para esta crítica, en suma, todo texto que defienda abiertamente una causa política, sea esta marxista, cristiana o feminista, debe desconfiar de la ironía, a riesgo de convertirse en una obra meramente militante que descuida el aspecto escritural y por lo tanto «envejece» rápidamente, cuando la situación que denuncia evoluciona mínimamente.

Volviendo al ámbito que nos ocupa, la literatura argentina actual, podemos preguntarnos qué papel juega la parodia y en qué medida se subvierte el canon literario patriarcal. Tomemos primero el ejemplo de Ana María Shua y su compilación de notas de corte humorístico *El marido argentino promedio*. Desde su introducción la autora nos advierte:

Me gustaría que este libro cierre una etapa y no tener que volver a escribir sobre temas femeninos, no porque me parezcan menores o poco importantes, sino porque ya escribí todo lo que se me podía ocurrir acerca de ese tema y tendría que repetirme. La mayoría de las personas no tenemos más que una o dos ideas en

¹ *Ibid.*, p. 137. La crítica cita acá y se refiere a las definiciones de la parodia propuestas por Linda Hutcheon en sus artículos «Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie», (*Poétique*, n° 46, avril 1981, p. 140-155) y «Authorized Transgression: The Paradox of Parody» (en Groupar, dir. *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 13-26).

Argentinas, escritoras y de buen talante

toda la vida y damos vueltas alrededor de esas mismas ideas haciéndonos la ilusión de que estamos inventando algo nuevo¹.

El libro está compuesto por una serie de notas publicadas en diversos periódicos y revistas argentinas a lo largo de diez años, que van precedidas de una suerte de manual de instrucciones o más bien consejos para mujeres argentinas. Se trata de verdaderos escritos paródicos, reunidos bajo el título general de «El libro del MAP» (=Marido argentino promedio), entre los cuales destacan «Cómo criar un MAP en su propia casa», «El MAP en celo», «Ventajas y desventajas del MAP», etc. La autora se declara propietaria de un Criadero de Maridos Cachorros y dispuesta a enseñarle a quien le pida su ayuda a educar a su marido. Así leemos:

Muchas señoras, alentadas por la prédica fervorosa y constante del Criadero de Maridos Cachorros, se han decidido por fin y han elegido un hermoso Marido para lucir en el living. La experiencia de nuestras clientas satisfechas es nuestra mejor publicidad: consulte con cualquier poseedora de un MAP y descubrirá usted mil ideas para utilizar un auténtico Marido, práctico, cómodo y portátil².

Entre otras cosas, nos enteramos de que la «Posición Normal de Marido Argentino Promedio» es la horizontal, con el control remoto de la televisión en la mano derecha, posición que adopta «apenas entra en la casa» y «sólo abandona para cumplir con sus necesidades fisiológicas (no todas)»³. Un MAP es en general exigente con la comida, por lo que nuestra autora aconseja a sus lectoras: «Tenga en cuenta algunas simples reglas básicas: la mayor parte de los MAP desconfía del pescado, soporta el pollo y se alegra con las milanesas»⁴. Y así, a lo largo de ocho «ensayos» de un promedio de cuatro páginas cada uno, vamos conociendo cuáles son las enfermedades de un MAP y cómo tratarlas, por qué un marido argentino es mejor que un norteamericano o un francés, por qué conviene más poseer un MAP que otro tipo de mascotas...

¹ Shua, Ana María, *op. cit.*, p. 11.

² «Ventajas y desventajas del MAP», *op. cit.*, p. 30.

³ «Cómo criar un MAP en su propia casa», *op. cit.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

Mónica ZAPATA

La parodia del manual es evidente y en ningún momento se pone en dudas. El libro no se construye en función de una tesis feminista y, además, sólo muy brevemente se alude a problemas de la actualidad argentina («El MAP que se niega a cambiar dólares», «un marido es la única mascota capaz de mantener a su dueña. O, mejor dicho, lo era hasta hace poco»¹).

Otro ejemplo de manual paródico nos es propuesto por cinco autoras —Angélica Gorodischer, Virginia Haurie, Elvira Ibargüen, Hilda Rais y Ana Sampaolesi—, que escriben en colaboración *Locas por la cocina*², obra de la que ya traté en otra oportunidad³. Baste decir acá que el nivel de la parodia no se limita al ámbito del mero recetario, sino que se recicla incluso el ya famoso *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel. Y esto es interesante porque con este procedimiento se viene a cumplir una de las funciones que Lori Saint-Martin, con Linda Hutcheon, atribuye a la parodia: se subvierte un género que se reconoce por ende como tal, pero ya no se trata del canon literario patriarcal sino que se crea una nueva tradición que sería exclusivamente femenina⁴. Leamos el pasaje:

Ciertas mujeres que escriben se reúnen. Es de noche, la reunión se realiza después de las tareas cotidianas y la conversación discurre acompañada de empanadas y buen vino. Tal vez por efectos del alcohol [...] terminan fantaseando con que al mercado editorial le falta un libro de COCINA FEMINISTA. De allí a proponérselo hubo pocas vacilaciones: ¿No te parece que sobran manuales de cocina? ¿Vos te pensás que puedo proponer codornices al mejor estilo mexicano? ¿Alguna vio una codorniz? (p. 44)

De tal modo la práctica literaria va yendo de la mano con las aspiraciones de las teorizadoras tales como Eliana Ortega, enunciadas más

¹ «Maridos versus otras mascotas», *op. cit.*, p. 54.

² Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.

³ Cf. Zapata, Mónica, «Cinq féministes à leurs fourneaux ou la cuisine sans frontières». Communication présentée au colloque «Frontières, limites, passages». Université Blaise Pascal - Clermont Ferrand - 7-8-9 octobre 1999. À paraître.

⁴ Aunque en el caso de Esquivel tendríamos en realidad que hablar no de un género sino más bien de una práctica —posmoderna— que consiste precisamente en el reciclaje de varios géneros venidos, en su mayoría, de la literatura popular. Cf. Zapata, Mónica, «Universo femenino y géneros literarios en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel», *Hispanística XX*, «Notre fin de siècle», n°13, Dijon, France, 1996, p. 495-512.

Argentinas, escritoras y de buen talante

arriba: las obras escritas por mujeres se relacionan entre sí y se crea una filiación específicamente femenina. Con un humor irresistible —aunque no faltan los pasajes de dura denuncia— y sentido de la provocación, las autoras van abriendo una brecha y, del mismo modo que las teóricas, estableciendo una nueva línea, nuevas prácticas de escritura que ya no se fundan en el canon masculino.

Algo similar sucede con otra obra paródica, también fruto de la escritura en colaboración: *Preciosas cautivas*, de Claudia Gilman y Graciela Montaldo¹. Se trata esta vez de una novela epistolar, parodia del género «tradicionalmente femenino». Las protagonistas, Emilia y Dora, comunican a través de sus cartas, sus experiencias con relación a los estereotipos a las que están sujetas por pertenecer al género femenino. Como lo hace notar José Amícola, se reactualizan así todas las preocupaciones a las que un novelista como Manuel Puig nos tenía acostumbrados y además se subvierte el canon:

Esa rápida cabalgata intertextual que ya anuncia el título va a recoger de pasada otra tradición: la que enrolaba a la mujer, desde el siglo XVII, como escritora absoluta de cartas. La novela epistolar de ese siglo pretendía recogerse en el intimismo, para hacerlo, sin embargo, público. El vuelco que establecen Gilman y Montaldo al canon, es tomarlo por las astas, de modo de transformarlo en realidad de dos autoras mujeres que ficcionalizan una actividad para volverla del revés, estableciendo una verdadera correspondencia².

Otro aspecto interesante, que también destaca J. Amícola en *Preciosas cautivas*, y que yo detecto igualmente en *Locas por la cocina*, es que, por su contenido eminentemente político —su postura frente al *gender*— ambas obras dan a la parodia, y a la condición posmoderna en general, un estatuto que le era antes negado:

Y si esta novela está irremisiblemente condenada a ser considerada postmoderna por su aviesa colocación en el mismo plano de hechos no simultáneos —como la literatura trivial y la

¹ Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1993.

² Amícola, José, «De *Preciosas ridículas* a *Preciosas cautivas*. (Sobre la brecha abierta por Manuel Puig en la literatura hispanoamericana)», CELEHIS, Mar del Plata, año 5, Vol. 2, n° 6-7-8, 1996: "Creación literaria y práctica crítica en Latinoamérica", p. 17-8.

Mónica ZAPATA

sería—, al mismo tiempo, ello implica permitirle a la condición postmoderna la mirada politizada y politizante que parecía no acordársele a las manifestaciones de la década del 60¹.

La práctica posmoderna del reciclaje genérico asociada a la nueva condición femenina constituye, una vez más, una nueva brecha: la parodia no es ni un gesto vacío ni una revalorización del canon sino más bien una nueva arma de reivindicación del espacio y del discurso de la mujer.

Ahora bien, puesto que de revalorización y de contenidos políticos se trata, pasemos a ver algunos aspectos temáticos que, retomados y reformulados por la escritura y la lectura de la mujer, adquieren nuevas dimensiones en la literatura actual.

Las feministas de los años setenta, tanto en América del Norte como en Europa, buscaban símbolos y valores propios a las mujeres, empresa que comprendía la revalorización de figuras femeninas despreciadas por milenios, tales Eva que, de mujer débil seducida por el demonio se transformaba en rebelde defensora del sexo y el amor libre². En tal contexto reaparece otro personaje, el de la bruja, reinterpretado y rehabilitado de múltiples maneras: como víctima, histérica, mujer testigo del pasado, mujer activa y creadora, rebelde...

En la literatura latinoamericana de los últimos años hemos visto, tras la Tita, heroína de Esquivel, detentora del saber culinario heredado de sus antepasadas indígenas, sensual y rebelde, otros personajes que pertenecen a esa misma raza de las brujas del pasado. Isabel Allende, tras haber forjado su personaje de Eva Luna, y en primera persona esta vez, escribe *Afrodita*, reuniendo «Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos»³. Y volviendo a la literatura argentina, vemos también la figura de la bruja vislumbrarse tras esas locas de la cocina, que poseen poderes y saberes fuera de lo común. No es casualidad por cierto que junto con la bruja se revalorice aquel espacio tan vilipendiado como es la cocina:

Estoy diciendo que entremos en la cocina y la miremos con otros ojos. El Primus sobre un banquito o la mesada de mármol blanco y el microondas, todo eso es lo mismo para esa mirada. No

¹ *Ibid.*, p. 18-9.

² Cf. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 165s.

³ Barcelona, Plaza y Janés. 1997.

Argentinas, escritoras y de buen talante

es lo mismo para otras intenciones y deseos, pero sí para este caso.
[...]

Estoy diciendo precisamente: partamos de la cocina, no terminemos en ella. [...] Hay que conseguir que la cocina sea el lugar de reflexión, el ashram, el confesionario, el lugar recoleto en el jardín escondido, la puerta en el muro, el sitio en el que se resuelven las grandes y sobre todo las pequeñas cosas de la vida¹.

Además, y a pesar de que en Argentina la población indígena no es tan numerosa como en otros países de Latinoamérica, la imagen de la mujer indígena se equipara a la de la bruja y se la admira:

Un poco por mis limitaciones y otro poco por mi propio deleite empecé a frecuentar ese lugar que suponía lleno de secretos por eso de que «lo oculto y escondido atrae a los niños más que la abeja a la miel. [...] Qué tenés allí, Marucha, le decía cuando le veía sacar cosas del bolsillo de su delantal, y ella me contestaba ¡gualichu! [...] Durante días quedaba en suspensión un humo hediondo que hacía picar los ojos y a mí me daba tos aunque la india decía que hacía bien a los bronquios. Y podía ser, porque Marucha vivía con unos cigarros negros colgados de la boca y se la veía de lo más bien².

La india que fuma cigarros y fabrica pócimas diabólicas, conjuga en sí la independencia y el saber de la bruja que fascinan a la niña narradora.

En otra obra reciente, *Cabras, mujeres y mulas. Antología del odio/miedo a la mujer en la literatura popular*, Ana María Shua compila una serie de cuentos de orígenes variados, proverbios, dichos populares y pasajes bíblicos donde se presenta justamente a la mujer como un ser demoníaco y vil al que hay que «enderezar»:

La mujer fue la causa
de la perdición primera;
no hay perdición en el mundo
que por mujeres no venga.

¹Gorodischer, Angélica, «Ese lugar del que nunca debimos haber salido», en *Locas por la cocina*, p. 89.

² Sampaolesi, Ana, «Pachacamac», en *Locas por la cocina*, p. 141.

Mónica ZAPATA

El asno y la mujer, a palos se han de vencer¹.

Saliendo ya de la cocina pero permaneciendo en terreno tabú, Shua nos brinda un trabajo riquísimo que ejemplifica y prolonga los escritos de las teóricas como Julia Kristeva en su lectura de los textos bíblicos².

Pero como no podía ser de otra manera, junto a la de la bruja y, sobre todo, a la de Eva, reaparece la figura de la prostituta. Hablar de prostitución, nos dice Lori Saint-Martin, implica tocar el tema del poder. En efecto, la figura de la prostituta constituye una suerte de encrucijada donde convergen lo sexual y lo económico: el hombre paga el poder, la posibilidad de triunfar sobre la voluntad del otro (la otra). La prostituta por su parte, y según Kate Millet, vende menos su sexualidad que su degradación³. Pero, fuera del marco cliente-prostituta, esta última constituye un personaje fascinante desde todo punto de vista puesto que sintetiza la atracción absoluta y horrible que ejerce la feminidad misma: el cuerpo, la carne, la Naturaleza.

En la literatura canónica abundan los personajes de prostitutas. En los escritos feministas también, pero, por supuesto, vistos de otra manera: como la encarnación de la opresión de la mujer. Sin embargo, a diferencia de la figura de la bruja, desaparecida en los meandros de la leyenda, la prostituta sigue estando viva y su rehabilitación provoca controversias en el seno mismo de los movimientos feministas: ¿son víctimas, rebeldes o trabajadoras como cualquiera? ¿Hay que protegerlas, condenarlas, impedir que se vendan, o más bien obtener para ellas mejores condiciones de trabajo?⁴ Sea como fuere, en general, en los escritos de mujeres actuales el personaje de la prostituta ejerce cierta fascinación y es ejemplar.

Tomaré tan sólo un ejemplo de la literatura argentina, sacado de la novela de Angélica Gorodischer *Jugo de mango*⁵. Una profesora de geografía, la recatada señorita Luzuriaga, que viaja a Miami a visitar a sus parientes, se ve envuelta en una serie de aventuras rocambolescas que comienzan con un fallido intento de secuestro del avión en que viaja y un

¹ Copla popular hispanoamericana y proverbio español citados por Ana María Shua, *Cabras, mujeres y mulas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998, p. 65 y 171.

² Cf. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

³ Cf. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 191s. La autora alude al libro de Kate Millet *Sexual Politics*, New York, Ballantine, 1970.

⁴ Cf. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 199.

⁵ Buenos Aires, Emecé, 1988.

Argentinas, escritoras y de buen talante

aterriaje forzoso en una isla del Caribe. De ahí en más la heroína, que sin saberlo ha evitado el secuestro, se verá enfrentada a un mundo de violencia y corrupción del que su amigo Maxi la salvará por milagro.

Es precisamente Maxi quien presenta Pepi, la prostituta, a nuestra profesora. De entrada, el «barrio de las putas» ejerce sobre ésta una mezcla de atracción-repulsión:

Una malsana curiosidad, de la que me avergonzaba, me iba tirando del vestido, como los mendigos. [...] Otra cosa me avergonzaba: sabía que ahí podía satisfacer cualquier curiosidad, sana o malsana, total, nadie me conocía, salvo Maxi, que no era nadie (p. 44)¹.

De entrada también las prostitutas aparecen como seres diferentes de lo que la protagonista se había imaginado:

Las miré, eran tantas, tantas mujeres, tantas. No todas eran flacas, oscuras, terrosas, feas; algunas eran. Pero casi todas eran jóvenes y muy jóvenes: cuarentonas abundosas, que podrían haber sido maternas a no ser por los grandes escotes, los aros blancos colgantes, las bocas, esas bocas pintadas y espesas; muchachas más jóvenes, de caderas anchas ceñidas por los vestidos de seda y pies grandes metidos en sandalias doradas, con collares, pulseras y cigarrillos; muchachitas casi, delgadas y bonitas, ojos grandes, breteles, tacos, chafalonías, lazos (p. 45).

En las tres categorías de mujeres, clasificadas por la edad, llama la atención la primera, en la que se confunde casi la vieja dicotomía «madre o puta», constitutiva, tal como el psicoanálisis lo ha mostrado, de la novela familiar de cada uno de nosotros. Sin embargo, el condicional «podrían» y el «a no ser», muestran bien la fuerza con que el prejuicio

¹ Notemos de paso que sin la compañía de Maxi la profesora no se habría aventurado por ese barrio y cuando regresa sola es de día y las calles están desiertas. Por otra parte, al relatar este último episodio no se atreve siquiera a mencionar el nombre de la calle: «Pasé de reojo nomás por la plaza, agarré por la calle noble, crucé el puente y enfilé por la calle de las, por esa calle» (p. 68). Es que, como lo señala Lori Saint-Martin con respecto a las habitantes de Montreal, para las mujeres en general el espacio urbano es más reducido que para los hombres puesto que ciertos barrios, ciertas calles o bares les están vedados, a ciertas horas al menos. Cf. Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 223s.

Mónica ZAPATA

está enraizado en el personaje de la profesora. Para su sorpresa, la casa de Pepi está limpiísima y todo en la muchacha denota cuidado:

Era una de las bonitas, estaba limpia, olía a violetas, tenía el pelo brillante de tan negro y tan lavado y cepillado, el vestido recién planchado y las uñas prolijas, limadas y sin pintura. Su cocina era una maravilla que mi cuñada Beatriz tendría que ver para tomar ejemplo (p. 47).

Pepi tiene buen gusto y terminan pasando horas en su casa, bebiendo té, al punto que la protagonista logra acostumbrarse «y pensar que, otra vez, el mundo [ha] recobrado su equilibrio» (p. 53). Pero Pepi, por supuesto, será la víctima designada del sistema: morirá sin que nadie pueda hacer nada por salvarla, porque su nombre figura en una lista que un jefe terrorista entrega al Presidente. Porque, como lo explicará Maxi, en un gobierno autoritario «a los que matan es siempre a los chiquitos, a los estudiantes, a Pepi, a los jóvenes, a los ingenuos, a los que sostienen la escalera para que los otros suban» (p. 148).

El personaje de la prostituta encarna así la opresión y la novela termina con una terrible denuncia de los abusos de los regímenes dictatoriales en América Latina. Entre tanto, la protagonista se ha identificado con Pepi, ambas han intercambiado sus ropas y, acto simbólico de la complicidad femenina en el dolor, la protagonista pedirá que entierren a su amiga con su antiguo vestido amarillo.

La complicidad parece ser la clave de la nueva mirada con que las autoras se aproximan a la figura de la prostituta. Como lo señala una vez más Lori Saint-Martin:

Victime ou rebelle, la prostituée exige que le féminisme tienne compte d'elle. Bref, elle est devenue une autre figure de la féminité contemporaine, autour de laquelle se tissent les réseaux enchevêtrés du plaisir, du danger, du désir, de l'écriture¹.

Finalmente, y para concluir este brevísimos panorama de la literatura escrita por mujeres en la Argentina actual, cabría añadir algunas

¹ Saint-Martin, Lori, *op. cit.*, p. 208-9.

Argentinas, escritoras y de buen talante

observaciones acerca de la relación de las escritoras con la lengua y, en particular, con el uso de los argentinismos.

El uso del voseo y del lenguaje coloquial argentino en la literatura no es nada nuevo ni propiamente femenino. Las mujeres no intentan forjar una lengua diferente, un «habla femenina». No necesitan tampoco, como las quebequenses, recurrir a neologismos («écrivaine», «auteure», «professeure») para feminizar sus títulos y profesiones, puesto que el español ya posee las voces femeninas «escritora», etc. Pero, tengo la sensación, a través del corpus al que hasta ahora he tenido acceso, de que desde los años cincuenta, cuando Silvina Ocampo publicaba *La furia*, hasta ahora se ha producido una evolución. Gorodischer, Shua y sus coetáneas manejan perfectamente su idioma, pueden escribir en verso clásico¹, citan en perfecto francés o inglés, pero, sobre todo, parecen complacerse en usar de la lengua corriente argentina. Las notas periodísticas de Ana María Shua recopiladas en *El marido argentino promedio*, se caracterizan por ese lenguaje casi popular, argótico, de Buenos Aires. Veamos tan sólo un ejemplo:

Hay un estilo de viajes que todos los argentinos piolas (es decir, todos los argentinos) fingimos despreciar y en el que finalmente caemos. Son esos viajes de cuatro días por aquí y una mañana y media por allá, visita al palacio de Buckingham a las once horas, tarde libre en París, excursión por un día a Brujas, pasadita por la calle de las vidrieras en Amsterdam, un saludito a Roma y cómo pero cómo te vas a perder Florencia².

También Gorodischer se complace en reproducir, no sólo el argentino, sino el habla caribeña:

- Hola —me dijo sonriendo, sin darme la mano.
- Hola —dije con voz de alfiler de oro.
- Cómo anda la cosa, chica —dijo Maxi.

¹ Al margen de la producción poética personal de las autoras, cabe mencionar el largo poema paródico en décimas, de Hilda Rais, titulado «La vida no es sueño» y firmado «Calderita Barcarola», en *Locas por la cocina*, p. 124-6.

² «El precio del amour [sic]», en *El marido argentino promedio*, p. 133.

Mónica ZAPATA

—Mal, hoy mal, cómo quiés. Con la poli y la sirena y toda la botasilla, nadie se sale de sus casas¹.

En cuanto a Gilman y Montaldo, dado que los dos personajes que se escriben en *Preciosas cautivas* proceden de familias aristocráticas y han sido educadas en un colegio privado de Suiza, el lenguaje coloquial —el voseo— alterna con imágenes cursis y fórmulas rebuscadas:

Esas mismas cartas que, empero, son un compendio de pontificaciones, sentencias y zaherimientos. Mis respuestas a esas cartas sólo pueden transitar el sendero de las justificaciones. A tus alegatos de fiscal debo contestar con un empeño que no me sobra, te lo aseguro. En efecto, manifestás abominar de toda suerte de exigencias pero me advertís que puedo parecerme a Matilde, metiendo baza y dirigiendo la vida ajena (p. 47).

Parece así comprobarse, a nivel de la lengua, lo que se nota en el uso de la parodia y el humor: una desenvoltura y un bienestar en su condición de mujer y sobre todo, un gran placer de librarse en el acto de escribir.

En suma, estamos, a mi modo de ver, en Argentina como quizá en el resto de Latinoamérica, en pleno «metafeminismo», para retomar una vez más el punto de vista de Lori Saint-Martin². Más ambiguo, menos radical, más personal, el metafeminismo es el fruto del feminismo, claro, sin el cual no hubiera podido existir. Pero ahora las escritoras han hecho suya una de las tesis mayores del feminismo, a saber que el ámbito privado es político, y la abordan a partir de lo personal: los escritos de mujeres son menos comprometidos, ya no se trata de saber —solamente— qué es una mujer, sino que hay muchas otras preguntas que se pueden plantear. Entre ellas: ¿qué es un hombre? Ana María Shua lo dice con humor: «Nunca envidiemos la constante y trabajosa demostración a la que están sometidos los hombres», «duro es bancarse,

¹ *Jugo de mango*, p. 46.

² «En effet, quel nom donner à ces écrits en rupture apparente avec ceux des années 1975-1980, marqués par des préoccupations et des stratégies discursives différentes ? C'est là qu'entre en jeu le concept de métaféminisme, que je propose pour rendre compte de cette nouvelle écriture au féminin. [...] Certes, le beau préfixe "méta" signifie "après", tout comme son rival "post" ; mais il va plus loin. En sciences, il désigne "ce qui dépasse ou englobe l'objet dont il est question". L'au-delà qu'il suggère implique donc l'intégration du passé plutôt que son abandon». *Op. cit.*, p. 237.

Argentinas, escritoras y de buen talante

para un señor de bigotes [...] el no de las niñas, llamar a puertas que no se abren, cabecear al pepe en las milongas»¹.

Y la misma Shua nos abre el panorama de la pluralidad de cuestionamientos que puede ahora tener una mujer:

Visión femenina. Del mundo. Caramba. ¿Qué mira del mundo una mujer? ¿Hombres, bebés, vidrieras? ¿Mira cosas que los hombres no ven? ¿Desdeñan sus ojos objetos o sucesos que serían, así, exclusivamente enfocados por la mirada de los hombres? ¿Una mujer mira de otro modo, desde otro ángulo? ¿Una mujer mira como miran las mujeres? ¿*Todas* las mujeres? ¿Podría considerarse que cualquier mujer mira lo mismo que las demás, y que lo mira de la misma manera? ¿Hay una visión femenina de la deuda externa, la amenaza nuclear, la interna peronista, el puré de papas, las autopistas, los forúnculos, las geometías euclidianas? En todo caso me quedo con el puré: hay decididamente una visión propia del puré cuando se es responsable directa del machacado profundo de las papas².

Las escritoras pueden hasta poner en escena un protagonista hombre, incluso un narrador. Shua, otra vez, se mete en la piel de un hijo que, llegado a los cincuenta, sigue viviendo una relación de sumisión y de fracaso con respecto a su padre ya viejo:

—Hijo mío querido —dijo mi padre, y como siempre, mentía—. Sé que tenés problemas de plata.

Eso era verdad.

Pero a esa altura ya me había dado la foto, es decir, ya había establecido con claridad cuál de los dos tenía más problemas que el otro, porque hasta en eso, hasta en el monto de desdicha quiso siempre ganar mi padre, exactamente igual que en todo lo demás. Me sentí desgarrado entre la brutal realidad de su dolor y la forma en que trataba de extorsionarme con él³.

¹ «Por qué las mujeres escriben mejor que los hombres», y «Deshojando margaritas», en *El marido argentino promedio*, p. 143 y 165-6 respectivamente.

² «Has recorrido muchacha», en *El marido argentino promedio*, p. 161.

³ Shua, Ana María, *La muerte como efecto secundario*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, p. 15. Recordemos también que en España, donde reside, la uruguaya Carmen Posadas obtuvo en 1998 el Premio Planeta con su novela *Pequeñas infamias* (Barcelona, Planeta), nueva parodia policiaco-culinaria cuyo personaje principal es el jefe de cocina Néstor Chaffino.

Mónica ZAPATA

El metafeminismo no olvida al feminismo: lo incorpora, lo hace evolucionar. Aunque haya quien sienta nostalgia por los textos militantes de los años setenta, lo cierto es que no por ser posmoderna la nueva producción de las mujeres, ni en Argentina ni en otra parte, deja de ser política. Lo que ha cambiado es la cantidad de escritoras que se dan a conocer porque la industria editorial las incluye en sus tirajes, los manuales y textos críticos estudian sus escritos y los medios académicos se dignan a tenerlos en cuenta. Y por consiguiente ha cambiado el panorama literario en sí: la feminización «sonriente» parece imponerse, después de la batalla feminista malhumorada. ¡Ojalá que si algún día digo esto en Argentina, mis primas escritoras de cincuenta años no me obliguen a cambiar el ordenador por una sartén, para ver qué pasa!