

Modos del desvío de lo femenino en ciertos relatos de Alfonsina Storni y Nicolás Olivari

Tania DIZ

Universidad de Buenos Aires (UBA) / CONICET

Resumen

Este artículo forma parte de una labor mayor en la que se analizaron los sentimientos que generó la normativización de las relaciones entre los géneros en las primeras décadas del siglo XX, en Argentina. En este marco se analizarán los modos de resistencia a la domesticidad a través de la representación de los cuerpos femeninos en un cuento, “Cuca”, en algunas crónicas femeninas de Alfonsina Storni (1919-20) y en “La pierna de plomo” de Nicolás Olivari (1933). La hipótesis general es que, más allá de las diferencias y matices, ambos operan no por transgresión a la norma sino por un exceso fanático y obsesivo por ella y es la exacerbación de la norma la que genera desvíos: cuerpos que devienen animales, muñecas o fragmentos.

Palabras clave: domesticidad, cuerpo, sexualidad, Storni, Olivari.

Abstract

This article is part of a larger work in which the feelings that led to the standardization of gender relations in the early twentieth century in Argentina. In this context, this article resistance mode will be analyzed to domesticity through the representation of women's bodies in a story, “Cuca”, in some female chronic of Alfonsina Storni (1919-1920) and “La pierna de plomo” of Nicolas Olivari (1933). The hypothesis from which the texts are analyzed is that, beyond the differences and nuances both operate not by transgression of the rule but by a fanatical and obsessive about her excess. The general idea is that the exacerbation of the standard is what generates monsters: bodies become animals, dolls or fragments.

Keywords: body, sexuality, domesticity, Storni, Olivari.

INTRODUCCIÓN

Quisiera comenzar mencionando dos acontecimientos que permiten pensar las relaciones de género en los años posteriores al Centenario de la Revolución de Mayo (1910), en Argentina. En primer lugar, en 1919, Alfonsina Storni acepta con reticencias escribir una columna periodística destinada a un público lector femenino,

es decir lo que usualmente se denomina crónica femenina¹. Una década después, Roberto Arlt, en su columna *Aguafuertes porteñas*, se dedica por varios meses a temas propios de las crónicas femeninas: matrimonio, noviazgo, modos de ser mujer o varón. Estos dos hechos dan cuenta de un tema preocupante en el imaginario social de la época² y que atañía singularmente a los escritores emergentes³ ya que fueron los depositarios principales de los valores de la ideología de la domesticidad mediante la que se pretendía controlar los cuerpos de varones y mujeres. Estos relatos, entonces, sirven de punto de partida para analizar los sentimientos, las percepciones, los desvíos, las pasiones que generó la normativización de las relaciones entre los géneros, cuestión que en las primeras décadas del siglo XX tiene un importante desarrollo a través de la pedagogía, la ciencia, el periodismo “especializado” – notas seudocientíficas, columnas para mujeres, consejos para parejas, etc. – y ciertas ficciones destinadas a un público masivo mayormente femenino como fueron las novelas semanales. Podemos decir que se pone en acción la ideología de la domesticidad como un dogma destinado a ordenar la vida socio-sexual de las personas, con lo cual, según estos discursos, se estaría colaborando con la tarea civilizatoria de la nación. En este sentido, afirmamos que la ideología de la domesticidad produce subjetividades sexuadas rígidas que sostienen el sistema de sexo-género.

En este artículo nos basaremos en una hipótesis que he desarrollado en mi tesis de doctorado y en la que analicé los modos de resistencia al ideologema del matrimonio – dentro de la ideología de la domesticidad – en escritores y escritoras emergentes de las décadas del ‘20 y ‘30. Entonces, parto del supuesto de que, en Buenos Aires, en los extremos de la década de 1920, surgen dos formas de resistencia

¹ En este marco discursivo, las crónicas femeninas son textos en los que se instruye, a las mujeres, acerca de cuáles son los comportamientos, pensamientos y gestos de la *mujer doméstica*, como modelo a imitar. En cuanto al estilo, son textos que se adaptan a una escritura intimista que puede verse, por ejemplo, en el uso constante de la primera persona para crear un clima de identificación entre escritora y lectora. Por lo general, la escritora adopta un tono estereotipadamente maternal, de cierta *superioridad amorosa* con la que se dirige a la lectora que ocupa un lugar de *subordinación cómplice* ya que es una figura aniñada y ávida de indicaciones sobre sí misma. Así, los relatos de la domesticidad se instalan como reproductores de la verdad respecto de lo femenino, y de lo masculino aunque sea por exclusión. Son relatos que se sostienen desde la apoliticidad y recortan el terreno de acción, en el hogar o en los espacios urbanos de consumo, siendo la política y la esfera pública los ámbitos que corresponden a la identidad masculina. En otras palabras, son relatos fuertemente normativizadores de la heterosexualidad como el único modo identitario y relacional. La mujer cumple un rol esencial ya que pasa a ser la portadora de estos ideales y la que debe controlar, en este aspecto, el ámbito familiar. Para más desarrollo consultar Diz, 2012.

² Debido a los cambios en la población, fruto de las inmigraciones de inicios de siglo XX, y al ingreso de las mujeres al mundo laboral, los roles de género eran una preocupación en el Río de la Plata y esto puede revisarse en los periódicos y revistas de divulgación masiva en las que siempre había algún artículo acerca de qué debía hacer o ser una mujer o un varón. Para más desarrollo, consultar: Traversa, 1997; Muschietti, 1986.

³ Muy brevemente, son escritores emergentes aquellos que en los ‘20 y ‘30, en el Río de la Plata no pertenecen a la clase letrada y están luchando por encontrar un lugar en el campo intelectual, son mayormente los hijos de inmigrantes que engrosaron la clase media en aquellos años. Para más desarrollo, consultar: Sarlo, 1988.

que se distinguen entre sí por el hecho de que recrean dos matrices ideológicas distintas a las que denominé feminista y falogocéntrica. Sintéticamente, esta última es la que nutre el discurso social hegemónico, y la primera, al contrario, propone estructuras de significación y estrategias de ruptura frente a aquél. A su vez, estas lógicas de resistencia se relacionan con dos acontecimientos históricos propios del proceso de modernización que afectó a Buenos Aires en toda la década de 1920: por un lado, la proliferación multidiscursiva de la ideología de la domesticidad, que es funcional al falogocentrismo y que, básicamente, excluyó a la mujer de la vida pública; y, por otro lado, la emergencia del movimiento feminista como un espacio que habilita un pensamiento de resistencia política e ideológica. Bajo estas ideas, propongo analizar los modos de resistencia a la domesticidad a través de la representación de los tipos femeninos, con una lógica feminista, en Alfonsina Storni y a través del cuerpo de la esposa en una obra teatral de Nicolás Olivari, lo que pone en evidencia una lógica falogocéntrica.

ALGUNAS CUESTIONES TEÓRICAS

La ideología de la domesticidad se desarrolla en las sociedades modernas a través de la división entre las esferas pública y privada, lo que, a su vez, supone una división sexual de las tareas y obligaciones. O sea que esta ideología es funcional al contrato sexual, que está implícito en el contrato social (Pateman, 1995), es decir, en la esfera pública. La domesticidad es un efecto del dispositivo de la sexualidad que produce discursos sobre el sexo, o sea, es una máquina discursiva, *scientia sexualis*, que se expande a través de diferentes medios y géneros. Foucault (Foucault, 1990) da cuenta de tres áreas – la pedagogía, la economía y la medicina – que serían las matrices principales de la verdad sobre el sexo, a las que les podemos sumar una importante cantidad de discursos reproductores o divulgadores de estos saberes tales como la puericultura, la economía doméstica, los manuales de educación sexual o las columnas femeninas. Esta ideología se implantó en Argentina, en pleno proceso de modernización, con el objetivo de imponer los ideales de la familia de la clase media ante una sociedad heterogénea, fruto de las inmigraciones de aquellos años.

Los dispositivos de la sexualidad a través de la expansión de la industria editorial, se expresan en múltiples discursos que construyen un ideal femenino: la *mujer doméstica* (Armstrong, 1987). Esta escritura de la domesticidad delineó un campo de conocimiento y produjo una forma específicamente femenina de subjetividad, visible tanto en los discursos pedagógicos – los manuales de conducta –, periodísticos – las columnas femeninas –, como ficcionales. Estos nuevos géneros discursivos, junto con la masificación de la educación, se convirtieron en un instrumento de control social, no sólo porque ocupaban las horas de ocio de las mujeres, sino también porque la experiencia de la lectura era la del aprendizaje del ser femenino. Entonces, la función política de la ficción doméstica fue la de sostener un orden familiar burgués: una unidad social centrada en sí misma y en la que las identidades de género son excluyentes y complementarias a la vez. Así, lo masculino se comprendía en relación a

sus cualidades económicas y políticas relativas, y lo femenino, a partir de sus cualidades emocionales relativas. Con el auge de la domesticidad, por consiguiente, surge una nueva forma de ejercer el poder para la mujer, porque dentro del territorio de la casa es ella la que tiene el control y teje los hilos de las relaciones parentales. Armstrong parte de la premisa foucaultiana de que el sexo no es anterior a su representación, sino que es, más bien, un efecto de ésta, y sostiene que la sexualidad es un conglomerado cultural que posee una historia. También, retoma una cuestión que Foucault nombra (Foucault, 1990), pero no desarrolla demasiado: la relación entre el avance de las clases medias, la invención del amor y la sexualidad.

Entonces, en Argentina, las ficciones de la domesticidad estuvieron directamente vinculadas con el establecimiento de las clases medias, incluso puede decirse que a través de ella, los ideales de los sectores medios se universalizan (Nari, 1993). De este modo, la *mujer doméstica* pasa a ser un arquetipo que atraviesa a las mujeres de todas las clases, edades y razas, un modelo complementario al arquetipo viril que funda el falocentrismo (Moreno, 1986).

Tanto en la educación formal, como en la no formal, se consideraba a las labores domésticas, la economía del hogar y el cuidado de los niños como conocimientos que debían poseer las mujeres, ya que se depositaba en ellas, el sostenimiento afectivo y moral del varón y de los hijos. La promoción y difusión de la domesticidad, como ideales de las clases medias, puede verse a partir de la proliferación de discursos destinados, no sólo a aprender las cuestiones del hogar o a controlar las conductas sino también a partir de una serie de relatos que enseñan a la mujer a serlo. La tautología – enseñar a una mujer a ser mujer – pone en evidencia una contradicción poco inocente: a pesar de que se afirma que la naturaleza de la mujer es afín a lo doméstico, y al mundo de los afectos, ésta debe aprender a realizar las tareas domésticas, a controlar la conducta moral de su marido, a criar a los hijos, y, también, debe adecuar sus actitudes, modos de vestir y pensamientos al arquetipo de la *mujer doméstica*.

La escritura para mujeres es un fenómeno que coincide con la expansión de la industria editorial y con la emergencia de la mujer como lectora, producto de las políticas alfabetizadoras del estado y de la implantación de las ideologías de la domesticidad. Parece una confluencia perfecta que genera una importante producción escrita que refuerza el arquetipo de la *mujer doméstica*. Sin ir más lejos, si se leen las publicidades que acompañan los folletines puede verse el refuerzo del ideal de la *mujer doméstica* mediante avisos orientados hacia la belleza o la salud. Es decir, abundaban los jabones, perfumes y maquillajes orientados a la mujer moderna, sea para que conserve el aspecto físico, o para que cuide su salud. Los anuncios poseen pautas estéticas y sociales que no exceden los horizontes posibles y moderados para las capas medias. Como dice Salomone (Salomone, 2006), las novelas semanales y la escritura de la domesticidad, en general, es funcional a la construcción de subjetividades sexuadas porque ofrece modelos normativos que articulan una identidad masculina y femenina adaptable a un modelo social desigual que se está instalando. Un modelo atravesado

por la estratificación en clases – sobre todo la expansión de la clase media – que será, también, una estratificación sexual.

En este contexto social e ideológico me interesa revisar los modos en que las representaciones de género en ciertos textos de Storni y de Olivari dan cuenta de modos de resistencia a los discursos de la domesticidad. Cabe aclarar, entonces, qué se entiende por resistencia. En principio, algo común a los textos que analizaremos es que operan no por transgresión a la norma sino por un exceso fanático y obsesivo por ella. La idea general es que la exacerbación de la norma es la que genera monstruos: cuerpos que devienen animales, muñecas o fragmentos.

En este sentido diremos que la resistencia se expresa a través de cuerpos monstruosos. Posiblemente, dentro de la larga tradición que supone este término, la caracterización que más nos sirve es la de Foucault cuando afirma que en la Modernidad surgen distintos monstruos – el moral, el sexual – atrapados, estudiados y contenidos por dispositivos de poder, como el psiquiátrico. Aunque estos monstruos creados por los dispositivos de poder se consideran anormales y, al contrario, los monstruos de los que hablaremos no son anormales, no son aquellos que no responden a los parámetros de lo normal (Foucault, 2010; Martínez, 2011, Butler, 2006) ni son el sujeto excluido de los parámetros de lo bello/normal (Negri, 2009). En síntesis, no son cuerpos perturbadores o amenazantes a los que hay que controlar sino que son cuerpos obsesivamente adecuados a la norma y es, a veces, la mirada de quien los describe la que ve en ellos, monstruos. En este sentido, otro concepto útil para pensar en la relación entre la mirada y los cuerpos es el de lo abyecto tal como lo caracteriza Kristeva (Kristeva, 1988). Ella afirma, sintéticamente, que la abyección es una de las más violentas rebeliones del ser frente a lo que lo amenaza, provenga de afuera o del adentro de sí mismo. La abyección es una torsión de afectos y pensamientos sin objeto definible.

STORNI: DE LA ORNITORRINCO A LA MUÑECA

Durante tres años Storni acepta escribir columnas femeninas, es decir colocarse en el lugar de reproducción de la domesticidad y utiliza este espacio para mostrar de diversas maneras su posición feminista al criticar la subjetividad femenina hegemónica. En este artículo recorreremos sólo algunos relatos para detenernos en particular en el cuerpo de los tipos femeninos que ella imagina. Los tipos femeninos son, según ella, muchachas que ponen toda su energía en un solo objetivo: ser las mujeres que los dispositivos de sexualidad consideran normales o correctas, o sea, ser de algún modo una mujer doméstica. Y estas saben cuál es la clave: tener la apariencia adecuada ante la mirada del otro, ser el otro agradable, femenino, locuaz que la mirada masculina acepta. Storni las percibe y se burla, se ríe, se apiada de ellas pero poco a poco la distancia con la que comienza se acorta hasta quedar tan pero tan cerca que queda presa, pegada, a la seducción fascinante de lo femenino.

La cronista describe en detalle cómo se visten, cómo ocupan su tiempo en parecer mujeres, cuán atentas están a cada uno de sus gestos, de sus movimientos.

Todo menos la palabra, sí la locuacidad de pura cháchara pero no hay lenguaje en el sentido de un habla capaz de abarcar diferentes temas y/o sostener un diálogo que escape de la preocupación acerca del parecer femenino. Así es como Storni propone que en estas jóvenes opera una mutación, una metamorfosis fruto de la obsesión normalizadora. En ese devenir es que estas jóvenes adquieren diferentes formas que las excluyen de la condición humana, acercándolas al artificio o a lo animal. El punto de irritación y espanto es la convicción de que en la obsesión por ser una mujer, pierden lo humano mismo para pasar a ser un efecto del dispositivo de normatividad corporal.

Storni despliega una mirada irónica que ridiculiza al referente y esta ironía se expresa, básicamente, a través de dos figuras retóricas: la comparación y la metáfora. Ambas operan como procedimiento que muestra la mutación que sufre el cuerpo de la mujer atrapado por aquella fanática obediencia a la ideología de la domesticidad. Puede decirse que la comparación brinda cierta suavidad, cierta timidez ante algo que ve pero que aún no llega al momento cúlmine del abandono de lo humano, el “como” muestra el proceso, el cambio que se está produciendo. Veamos un ejemplo:

¿Quién es la impersonal? Todos la conocemos: es la eterna imitadora, abundante en toda gran ciudad y superabundante en la pequeña ciudad que de gran ciudad oficia. Es la muchacha que imita a sus heroínas de novela, y se suicida por un fútil amorío o lleva en verano sombrero de terciopelo, y en invierno zapato de seda; es la muchacha que imita el peinado de su señora y la señora que imita a la esfinge desde un palco caro, y la empleada que quiere ser confundida con la niña bien que se viste como su artista preferida, y la artista que se empeña en parecer una colegiala y la colegiala fue una a su cabello suelto los tacos desmesurados. La impersonal circula a cada paso por las calles de Buenos Aires, hueca como las cañas, como ellas flexible al halago, como ellas alargada de inútil orgullo de obscura vanidad. (Tao Lao, 1920 C: 4)

En esta cita tenemos en primer lugar la imitación hacia la otra como la esencia misma del efecto de despersonalización: ser impersonal es estar permanentemente copiando a alguna otra, sea de una clase social superior o sea algún ideal – de las revistas, del cine, de los folletines. Entonces, se es una mujer doméstica no sólo por obediencia a los manuales sino por imitación, lo cual puede ser leído tanto en clave de género como de clase, categorías que funcionan a la par en estos textos. Con un matiz irónico que resalta el ridículo – seda en invierno, terciopelo en verano –, Storni hace hincapié en el imperativo: hay que ser como los otros. Así, poco a poco, a estas mujeres, se les van borrando las ideas, las palabras hasta llegar a ser un vegetal – hueca y flexible como las cañas. En otras crónicas, Storni deja ver más el espanto que siente al verlas:

Uno de los tipos que mejor señalan esta tendencia imitativa, esta repugnancia a conservar la característica propia de cada clase y de cada grupo, lo da la niña de catorce o quince años, cuya indumentaria hace recordar al ornitorrinco, el curioso animal que es mamífero, pero posee pico y pone huevos. (Tao Lao 1920 F: 4)

Así, la subjetividad está marcada por rendir culto a la apariencia y ser agradable a la mirada masculina ya que su objetivo final es el de hallar un esposo quien le de

sentido a su vida. Este es un tópico que se reitera bastante en las crónicas de Storni⁴, lo que está en sintonía con la época ya que también es una constante en las aguafuertes de Roberto Arlt⁵ y es este tópico, ser la esposa doméstica, el que hace crisis en la obra de Olivari, lo que analizaremos más adelante.

Ahora bien, Storni complejiza, aún más, esta cuestión ya que señala la intromisión de otro aspecto: la expansión del capitalismo. Es decir, que la *mujer doméstica* es funcional al crecimiento de la sociedad de consumo que las seduce, adjudicándoles un rol absolutamente pasivo. Traversa (Traversa, 1997) en una investigación sobre la representación de los cuerpos femeninos y masculinos en el discurso publicitario de la época, demuestra cómo se reprodujeron los estereotipos de género y se acentuó la cualidad pasiva y consumidora de la *mujer doméstica*. Justamente, en “Las crepusculares” (Tao Lao, 1920 B), las consumidoras son seres seducidos por aquellas luces de las telas sugestivas en el cuerpo de otra mujer: la modelo. Y la multitud femenina la conforman las cientos de irreprochables automatizadas bajo los sensuales movimientos de la modelo que les propone qué vestidos y zapatos deberían usar.

Storni se acerca un poco más a la mujer doméstica y la experiencia se vuelve siniestra al detectar que no hay una mujer detrás de la máscara sino que la impregnación del dispositivo normalizador es tal que son la norma misma. Esto es lo que Storni ve cuando entra en la casa de una de ellas y nota que todo su tiempo está destinado en ensayar y prepararse para ser una mujer. Así, pone el acento en el artificioso trabajo de las mujeres sobre su cuerpo para hacerlo perfecto, ideal, doméstico. A medida que avanza en su experiencia antropológica por así decir, llega al punto de describir cuáles son los movimientos adecuados mediante los que una mujer pasa a ser irreprochable en la calle⁶ e incluso, brinda al lector una receta mediante la

⁴ Por ejemplo: “Compra de maridos”, “Un baile familiar”, “Carta de una novia”, “¿Por qué las maestras se casan poco?”, “Carta a una pequeña amiga”, “Feminidades”, “El amor y la mujer”, “La complejidad femenina”, “Las dulces mujeres”.

⁵ Por ejemplo: “Si la gente no fuera falsa”, “Primeras palabras para conquistar a una dama”, “Lo esencial es casarse”, “Interesantes cartas de mujeres” en Arlt, 1993.

⁶ “He aquí una estadística que me dio una amiga calculada, ésta, para tres o cuatro horas de estada en la calle, incluso, visitas a tiendas y té:

Movimientos aproximados que cuesta mantener la irreprochabilidad callejera	
Miradas al espejo (distintas clases, tamaños y lunas)	25
Miradas en los cristales de las vidrieras	60
Estiramiento de guantes	12
Cuidado de que los alfileres no escapen de su sitio	10
Humedecimiento de los labios	30
Afirmación especial de la pechera con un tironcito	5
Llevada de las manos a las horquillas que sostienen el velo	18
Reposición de polvos (muy discreto)	2
Enderezamiento de las cuchillas de las medias	2
Lustrada furtiva de zapatos, restregándolos contra la parte posterior de la pierna	6
Imprevistos con respecto a carteras, cuellos, pliegues, etc.	50
Total de movimientos	210

cual puede él mismo crear la perfección femenina⁷. La ironía de la voz narrativa se intensifica al producirse este movimiento que va desde lo público a lo privado: la mujer de los movimientos perfectos en las calles, en su hogar invertía una cantidad considerable de su tiempo en reforzar y lograr este efecto, eso es lo que argumenta, por ejemplo, en “Diario de una niña inútil”. Aquí leemos la interioridad de esta mujer a través de su diario en el que explica cómo ser una mujer hasta concluir:

Diario mío; me despido de ti por unos meses...
 Al decálogo me debo...
 He dejado ya de ser una mujer; soy un decálogo en acción.
 Día a día, noche a noche, me debo a la repetición sagrada: el 1ro.: Cazar novio sobre todas las cosas... El 2do.: etc., etc.
 (Storni, 1919 D: 596)

Hasta aquí podemos afirmar que las muchachas casaderas, las niñas inútiles, las dactilógrafas perfectas no son más que un puro efecto de las tecnologías de género que, como las sirenas, generan la ilusión de lo que podrían ser. O, mejor dicho, debido a la actuación de género – la asimilación de los gestos precisos, el vestido adecuado, el maquillaje sutil – se transforman, mutan y esa es, justamente, la experiencia siniestra: probar que la exacerbación de la *mujer doméstica*, en las jóvenes, les hace perder sus cualidades humanas, haciéndolas devenir un puro artificio – muñecas – o inofensivos animales – un loro, un ornitorrinco.

Podría decirse que la cuestión de la obediencia femenina a los mandatos de género es algo que atraviesa toda la obra de Storni: sobran ejemplos en su obra poética e incluso escribe una obra de teatro, “Dos mujeres – El amo del mundo” (1927), en la que justamente pone en relación al arquetipo de la mujer doméstica con el de la mujer moderna, la que se anima a transgredir los mandatos sociales. Un año antes del estreno de esta obra, publica un cuento, “Cuca” (1926), en el que una de estas muchachas es la

Lo que nos hace deducir que, si después de dos años de esta táctica para mantener la irreprochabilidad callejera, este fervor estético alcanzara el premio de un esposo, este esposo representaría, en el supuesto que la irreprochable hubiera salido a la calle nada más que dos veces por semana, cerca de 45.000 movimientos “ad-hoc”, lo que significa un desgaste muscular, con su correspondiente acumulación de toxinas capaz de despertar el celo literario de cualquier moralizador higienista. ‘N’est-ce pas?. Y luego, que se atreva a afirmar alguien que un hombre no vale nada?”. (Tao Lao, 1920 E: 6)

⁷ “Píntesele discretamente los ojos.

Oxigénesele el cabello.

Púlasele las uñas.

Córtesele un trajecito a la moda, bien corto.

Comprímasele el estómago.

Endurézcasele considerablemente los dedos anular y meñique.

Salpíquesela copiosamente de mala ortografía.

Póngasele un pájaro dentro de la cabeza (si es azul, mejor).

Envíesele durante dos o tres meses a una academia comercial.

(Hasta de cinco pesos por mes).

Téngasela pendiente de avisos comerciales durante uno, dos o tres años.

Empléesele por poca cosa”. (Tao Lao, 1920 A: 1-9)

protagonista y que me parece interesante porque su posición crítica se complejiza con otro elemento: la fascinación.

“Cuca” es la historia de la amistad entre la narradora, alter ego de Storni – poeta, con marcado desinterés por la vida burguesa – , y Cuca que es una de estas muchachas sobre las que Storni ironizó en sus crónicas. Storni narra secuencialmente el primer encuentro, una o dos salidas con ella y luego el abrupto final con la muerte de esta joven. Como en las crónicas, describe a su amiga como frívola y superficial, pero en este caso no recurre a la ironía, no es una experiencia siniestra sino más bien fascinante: algo le atrae en ella y no sabe qué es. Dice Storni: “mis ojos chocaron por primera vez con la nuca de Cuca, una preciosa nuca” (Storni, 1999: 767), y desde este acercamiento queda atrapada por esta mujer tan perfecta en su belleza como artificial: “la fría azucena del cuello”, “la almendra roja de las uñas”, “la espuma de oro del cabello”, “la piel de porcelana” (Storni, 1999: 769).

Paulatinamente, Storni pasa de la comparación a la metáfora: Cuca es *como* una muñeca de porcelana, *es* una muñeca y “si la probara (a la carne de su brazo) con el pulgar y el índice, como se hace con los cristales, estoy cierta de que sentiría, preciso, limpio, el claro sonido de la porcelana” (Storni, 1999: 770). Al final del relato, se confirman las sospechas: la joven cruza la calle con una revista de modas en la mano y la atropella un automóvil con tal suerte que sufre un desmembramiento por el que queda rodando en la calle su cabeza y del cuello empieza a salir estopa:

La cabeza, cortada a cercén por las ruedas del auto, ha saltado a dos metros del tronco, y la cara de porcelana conserva, sobre el negro asfalto, su belleza inalterada: los fríos ojos de cristal verde miran tranquilos el cielo azul; la menuda boca pintada ríe su habitual risa feliz y del cuello destrozado, del cuello hecho un muñón atroz, brota amarillo, bullanguero, volátil, un grueso chorro de aserrín. (Storni, 1999: 773)

Así, el cuento termina siendo fantástico y la resolución sintetiza la tesis central de Storni respecto de la subjetividad femenina hegemónica. Sin embargo, en este relato, surge un pliegue más, subyacente en las crónicas: la seducción que irradia Cuca y que impacta sobre la narradora-amiga. Seducir, según Baudrillard (1987) es morir como realidad y producirse como ilusión y allí reside la fuerza de Cuca que no sólo se encanta a sí misma sino que también impone una ilusión en la que los demás, la narradora sin ir más lejos, caen sin resistencia. Es interesante la caracterización de Baudrillard por el hecho de que casi parece describir a los tipos femeninos: lo que predomina en la seducción es la apariencia y explica que seducir es una acción siempre femenina que se vincula tanto con lo animal como con lo artificial. Es decir que artificio y animalidad están en la esencia misma de la seductora, lo que en las crónicas se evidencia tras la impersonal, la ornitorrinco o la chica loro. Ahora bien, feminidad, apariencia, animalidad y artificio están presentes en las crónicas pero desde una mirada distante y aterrada a la vez. Entonces, ¿qué diferencia instala “Cuca”? La singularidad del cuento es que la experiencia de ver a estas mujeres ya no es siniestra sino que es una experiencia en la que Storni cae en la fascinación que produce este tipo femenino,

es decir, reconoce el poder de seducción de estas jóvenes y se deja llevar por esa ilusión femenina.

OLIVARI: LA MUJER-PIERNA

En 1933, Nicolás Olivari, un escritor que, como Storni, pertenece a estos nuevos escritores que provienen de los sectores medios, publica una obra de teatro llamada “La pierna de plomo”. La obra se estrena en el Teatro del pueblo, institución que dirige Leónidas Barletta, reconocida, entre otras cosas, por los debates que se promovían luego de las funciones teatrales, lo cual refuerza el supuesto de la preocupación y las resistencias que había en estos sectores medios frente a los ideales de la domesticidad.

“La pierna de plomo” es el monólogo de un hombre de clase media casado, un burgués con una buena situación social, un lugar de prestigio en su trabajo, una casa, mucama y perro. La única escena de la obra es la siguiente: en el living de la casa están sentados este hombre y su esposa en un sillón Morris – esta es una aclaración de Olivari y que apunta a acentuar la pertenencia a la clase. Lo singular es que el esposo burgués recién acaba de matar con un cuchillo por la espalda a su esposa, Catalina, y la ha sentado frente a él para explicarle las razones de tal acto. El monólogo es, justamente, el relato de las causas, mientras espera la llegada de la policía. La situación del monólogo es, así, una extensa confesión íntima, sólo destinada a ella, porque él cree que ella tiene derecho a saber, aún muerta, porqué la mató. Y la razón que esgrime es la siguiente:

Y comprendí que eras la apagadora de todos los ideales... acabé con tu llama voraz, con tu marcha en las tinieblas y ahora puedo andar solo... puedo andar solo... sin tu carne al flanco... sin ideales... sin la pierna de plomo, la maldita, la pesada, la pobrecita pierna de plomo... (Olivari, 1933: 54)

Con respecto al asesinato, más bien al femicidio, cabe aclarar que esta obra se integra a un imaginario social patriarcal que parte del supuesto de que el hombre es el dueño de la mujer con la que se casa al punto de que es dueño de su vida, también. Recordemos, sin ir más lejos, las letras de tangos de los ‘20 e incluso las glosas de Enrique González Tuñón en las que algún compadrito despechado mata a su pareja o el asesinato de la bizca por parte de Erdosain en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (Diz, 2012). Entonces, en este caso, el esposo sigue siendo dueño de la vida de la mujer a pesar de que la razón de la muerte no es el ancestral odio hacia la mujer, sino la equívoca resistencia masculina ante un sistema que le resulta opresivo, el matrimonio, y del que Catalina es su exponente más cercano: la mata para escapar de una vida signada por la adaptación a los valores de la clase media y, más específicamente, para huir de la ideología de la domesticidad. En este punto, la actitud sumisa de Catalina termina siendo absolutamente opresora, ya que no le permite al marido realizarse como persona. Es más, si la lógica falocéntrica produce un modelo de subjetividad universal que es el masculino, y la identidad femenina es lo que no es masculino, es

una alteridad absoluta, en este caso la pareja hetero designada cobra tal fuerza que la mujer pasa a ser parte del propio cuerpo del hombre: su pierna.

A lo largo del monólogo, el marido describe a la esposa recorriendo los diferentes aspectos de una subjetividad femenina adaptada a la ideología de la domesticidad. Es más, en tanto que es una esposa, podemos decir que es la identidad consecuente de la muchacha que respetó el decálogo y devino en una perfecta e inútil *mujer doméstica*, en alusión a los tipos femeninos de Storni. Leamos algunas citas para comentarlas:

Estoy seguro de que apruebas, con tu cadencioso modo de asentir a todo, que te hacía adorable y miserable. Sí, que te hacía tan odiosa y tan perversa, a pesar de que eras tan buena y tan sufrida. ¿Por qué eras así? (Olivari, 1933: 47)

A mí me amabas, me consta, y no me contradecías, y vivías pendiente de mis menores deseos, pero hacías sufrir a los extraños... (Olivari, 1933: 49)

Y sé que no puede haber en el mundo un crimen más estúpido, más insensato que el mío... ¡si siquiera hubieras tenido un amante! Pero eras la misma fidelidad.. (...) Y con toda mi imperfección, mi impostura y mi miseria me tomaste por Dios. Debía castigar en tí esa monstruosa herejía. (Olivari, 1933: 50)

Catalina ha asimilado las bases identitarias de la subjetividad femenina hegemónica porque domina perfectamente todo lo que atañe a la casa y al cuidado del marido, porque está siempre atenta a sus deseos y reconoce que él es la autoridad a la que ella se somete. En algunos momentos del monólogo, por otra parte, el marido cree sentir la mirada de la esposa o ver su sonrisa comprensiva. Catalina era buena, abnegada y sufrida. Leía novelas semanales y confiaba en el amor. Nunca se atrevió a discutirle al marido, al punto tal que no tuvieron hijos porque él una vez hizo un comentario negativo sobre ello. Él tiene claro que ella forma parte del sistema de las relaciones lógicas de sometimiento porque se somete a la voluntad de él y maltrata a quienes están por debajo suyo como la mucama y el perro. En este entramado, Catalina realiza una sola acción malvada: envía cartas de amor ficticias a un vecino, para que crea que su esposa lo engaña. Esta actitud banal pone en evidencia que la subjetividad femenina hegemónica establece vínculos siempre deshonestos e interesados con los otros especialmente con las mujeres razón por la que no tiene lugar el vínculo afectuoso entre ellas. Catalina creía que su marido era como un Dios, lo idolatraba a tal punto que él necesitaba castigar esa “herejía monstruosa”. Aunque lo que él castiga no es un desvío de la norma sino una fidelidad extrema: el monstruo-esposa que genera la norma.

Luego de la descripción de la personalidad de Catalina, el marido se detiene en explicarle qué es lo que él esperaba de ella. Y le dice que mientras ella le daba “besos pesados”, él ansiaba su “camaradería” o “un apretón de manos”; mientras ella le contaba chismes de los vecinos, él esperaba un comentario inteligente o sobre temas más profundos. La preferencia del marido por el apretón de manos y por la camaradería podría sugerir un deseo homosexual reprimido, debido a que son gestos masculinos. Sin embargo, no se trata de deseos reprimidos, sino de que el marido está

absolutamente saturado frente al modelo hegemónico de feminidad, pero, debido a su propia ceguera androcéntrica, no puede imaginar otros modos que no se adapten a la rigidez de la diferencia sexual. Por eso, la mujer futura es la que adopta las características de la masculinidad. Entonces, la resistencia hacia los ideales de la clase media no logra romper con el falogocentrismo, en todo caso lo exagera, mostrando sus límites más extremos. La esposa es un cuerpo que genera rechazo, una subjetividad sumisa, una alteridad con la que es necesario enfrentarse día a día. La lógica binaria y sexuada supone que la relación identitaria es de tal complementación que la masculinidad se caracteriza por ser lo que no es femenino. Esto también lleva a pensar que, en realidad, la mujer no existe, ya que ésta es sólo un reflejo de la masculinidad indeseada. No obstante, el marido de este monólogo da un paso más que permite pensar en la arquitectura misma del pensamiento androcéntrico: ella, para él, no es un cuerpo deseado sino que es un cuerpo siniestro, revulsivo, hasta el punto en que se produce la mutación anunciada en el título:

Estoy hablándote tan confiadamente como si estuviera ante mi pierna amputada. Porque yo te maté, como si me hubiera cortado una pierna. Una pesada pierna de plomo que no me dejaba andar. Y estoy contemplando el cadáver de mi pierna izquierda, de mi pobrecita pierna izquierda que no servía para nada. (Olivari, 1933: 48)

Mi pobrecita pierna izquierda amputada, eso eres tú, mi pierna cortada, la pierna que me dolía tanto... (Olivari, 1933: 50)

Estas dos citas son ejemplares del proceso que vive el personaje: Catalina es, al inicio, un cuerpo, luego es “como” una pierna suya y, sobre el final, la metáfora es absoluta: es su pierna de plomo, es parte de su cuerpo. Así, a lo largo del monólogo se reitera ese procedimiento por el que ella deja de ser humana para ser una parte del cuerpo que debería ser sostén del varón, pero que fue transformándose en una carga, una traba, con la que no podía caminar. Es más, las únicas frases que denotan algo de pena o de ternura ante ella sólo aparecen cuando es nombrada en tanto pierna. Entonces, si la feminidad hegemónica es la que se constituye como complementaria al varón, acá tenemos una versión siniestra por la que termina siendo parte de sí, o sea, una parte de la subjetividad masculina.

Sin embargo, los ojos de Catalina, como los de la Bizca en *Los siete locos*, tienen la cualidad de seguir mirando, aún muertos y casi dialogar con el marido. Es más, su mirada es la que cierra el relato y pide que más allá de su muerte, él siga siendo su marido casi como una maldición. Incluso al final, él sale a la calle y como indica el narrador un juego de luces sugiere que ella está sonriendo.

A MODO DE CIERRE

El desvío de la condición humana, tanto en Storni como en Olivari, se da como consecuencia del fanatismo por la norma, es decir que lo otro emerge no como una alteridad heterogénea sino como una consecuencia de la fuerza de los dispositivos biopolíticos sobre el cuerpo de las mujeres. Es decir, la norma no produce cuerpos

sino deformaciones que pueden ir hacia lo vegetal, lo animal o hacia lo artificial. En Storni, estas son experiencias siniestras ya que ella es la que ve esa transformación en los cuerpos obedientes. Aunque también son experiencias que producen una atracción misteriosa, fascinante, como sucede en “Cuca”, donde la narradora debe despegarse de esa imagen femenina de la que está sujeta. Y la fascinación habla de la máscara, del efecto extraordinariamente femenino de esta mujer de estopa.

“La pierna de plomo” se detiene en la siguiente etapa de la *mujer doméstica*, cuando la joven casadera logró su objetivo y, así, desarrolló sus habilidades en el matrimonio. Olivari explora una instancia de saturación plena del tópico del femicidio y sus razones atañen sólo a la ideología de la domesticidad. El punto de vista desde el que se narra es el del hombre y es una mirada completamente cínica. Acabar con la vida de Catalina es la única salida que encuentra para escapar de la *mujer doméstica* y de sí mismo como un buen burgués: matar a la esposa es como amputarse una pierna. Así, atravesando las clases sociales, el buen burgués, al igual que el malevo de las glosas de González Tuñón, repite la misma falsa salida del dispositivo: el femicidio para terminar en el mismo lugar que los malevos: la cárcel.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ARLT, ROBERTO (1993): *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*, Madrid: Alianza.
- OLIVARI, NICOLÁS (1933): “La pierna de plomo” en *La mosca verde*, Buenos Aires: Editorial Tor.
- STORNI, ALFONSINA (1919 A): “Feminidades”, *La Nota*, N° 190, pp 406-7, 28-3-1919.
- STORNI, ALFONSINA (1919 B): “Compra de maridos”, *La Nota*, N° 191, pp 427, 4-4-1919.
- STORNI, ALFONSINA (1919 C): “Un baile familiar”, *La Nota*, N° 196, pp 546-7, 9/5/1919.
- STORNI, ALFONSINA (1919 D): “Diario de una niña inútil”, *La Nota*, N° 198, pp 596-7, 23/5/1919.
- STORNI, ALFONSINA (1919 E): “Carta de una novia”, *La Nota*, N° 197, pp 567-8, 16/5/1919.
- STORNI, ALFONSINA (1919 F): “Las dulces mujeres”, *La Nota*, N° 213, pp 949, 12/9/1919.
- STORNI, ALFONSINA (1919 G): “Carta a una pequeña amiga”, *Rev. La Nota*, N° 220, pp 1126-7, 31/10/1919.
- STORNI, ALFONSINA (1999): *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*, Tomo I-II, Buenos Aires: Losada.
- STORNI, ALFONSINA (2014): *Escritos. Imágenes de género*, Villa María: Eduvim.

- TAO LAO (Seud. de STORNI) (1920 A): “La perfecta dactilógrafa”, *La Nación*, 2º sección, p. 1, 9-5-1920.
- TAO LAO (1920 B): “Las crepusculares”, *La Nación*, 2º sección, p. 3, 30/5/1920.
- TAO LAO (1920 C): “La impersonal”, *La Nación*, 2º sección, p. 4, 27/6/1920.
- TAO LAO (1921): “¿Por qué las maestras se casan poco?”, *La Nación*, 2º sección, p. 4, 13/3/1921.
- TAO LAO (1920 D): “El amor y la mujer”, *La Nación*, 2º sección, p. 6, 22/8/1920.
- TAO LAO (1920 E): “La irrefragable”, *La Nación*, 2º sección, p. 6, 5/9/1920.
- TAO LAO (1920 F): “La joven bonaerense”, *La Nación*, 2º sección, p. 4, 10/10/1920.
- TAO LAO (1920 G): “La complejidad femenina”, *La Nación*, 2º sección, 14/11/1920.

BIBLIOGRAFÍA SEGUNDARIA

- ARMSTRONG, NANCY (1987): *Deseo y ficción doméstica*, Madrid: Cátedra.
- BAUDRILLARD, JEAN (1987): *De la seducción*, Madrid: Cátedra.
- BUTLER, Judith (2006): *Desbacer el género*, Barcelona: Paidós.
- DIZ, TANIA (2012): *Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*, Repositorio digital FLACSO: <http://hdl.handle.net/10469/4114>
- FOUCAULT, MICHEL (1990): *Historia de la sexualidad. 1: La voluntad de saber*, Barcelona: Siglo XXI.
- FOUCAULT, MICHEL (2010): *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Buenos Aires: FCE.
- KRISTEVA, JULIA (1988): “Sobre la abyección”, en *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México: Siglo XXI.
- MARTINEZ, AURÉLIE (2011): *Images du corps monstrueux*, París: L’Harmattan.
- MORENO SARDÁ, AMPARO (1986): *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Madrid: Horas y Horas.
- MUSCHIETTI, DELFINA (1986): “Mujeres, feminismo y literatura”, en AA.VV: *Historia social de la literatura argentina, Tomo VII: Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Contrapunto.
- NARI, MARCELA (1993): “Maternidad, maternología y reforma eugénica en España 1900-1939”, en AA.VV: *Historia de las mujeres. El siglo XXX: La nueva mujer*, Madrid: Taurus.
- NEGRI, ANTONIO (2009): “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en GIORGI, GABRIEL; RODRÍGUEZ, FERMÍN (Comps.): *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- PATEMAN, CAROLE (1995): *El contrato sexual*, Barcelona: Anthropos.
- SALOMONE, ALICIA (2006): *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires: Corregidor.

SARLO, BEATRIZ (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.

TRAVERSA, OSCAR (1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona: Gedisa.