

Géneros, estereotipos y monstruos. La lucha contra el discurso hegemónico en dos escritoras argentinas

Silvana Castro Domínguez

Mujeres y Escritura – CIS (IDES/ CONICET)

erzebethina@gmail.com

Recibido: 21-02-2022

Aceptado: 29-04-2022

Palabras clave: literatura argentina, crítica feminista, discursos, estereotipos

Resumen

La literatura escrita por mujeres en el siglo XX ha mantenido siempre, en referencia con los discursos sociales y los estereotipos que crean, una distancia crítica que va desde la denuncia hasta la indiferencia, pasando por la ridiculización. De manera abierta o velada, las autoras han intentado mostrar que la *mujer* que propone la cultura dominante es en realidad una ficción opresiva en tanto busca imponerse y limitar sus posibilidades de ser y actuar.

Desde esta perspectiva, indagamos el modo en que la literatura escrita por mujeres trabaja con los discursos sociales (en especial, los medios y la opinión pública) y los estereotipos enquistados en el sentido común: ¿cómo se insertan en los cuentos? ¿cuál es su función? ¿cómo son desarticulados? Elegimos para el análisis los cuentos “El retrato mal hecho” (1937), de Silvina Ocampo, y “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), de Mariana Enríquez, ya que se ubican como dos polos en el espectro de la literatura argentina contemporánea y reciente; pero también trazamos relaciones con otras autoras que, a lo largo del siglo XX, han participado en esta discusión.

Key words: argentinian literature, feminism, stereotypes, discourses

Abstract

Literature written by women in the twentieth century has always maintained, in reference to social discourses and the stereotypes they create, a critical distance that ranges from denunciation to indifference, including ridicule. In an open or veiled manner, the authors have tried to show that the *woman* proposed by the dominant culture is actually an oppressive fiction insofar as it seeks to impose itself and limit her possibilities of being and acting.

From this perspective, we investigate the way in which literature written by women works with social discourses (especially the media and public opinion) and the stereotypes embedded in common sense: how are they inserted in the stories, what is their function, how are they disarticulated? We chose for the analysis the stories «El retrato mal hecho» (1937),

by Silvina Ocampo, and «Las cosas que perdimos en el fuego» (2016), by Mariana Enríquez, since they are located as two poles in the spectrum of contemporary and recent Argentine literature; but we also trace relationships with other female authors who, throughout the twentieth century, have participated in this discussion.

Punto de partida

El rol social asignado a *la mujer* no solo es reproducido, sino también producido por los distintos discursos, particularmente por los que circulan en los medios de comunicación. Estos ayudan a construir un *sentido común* que sigue siempre los parámetros de la ideología dominante y tiende a excluir y estigmatizar voces, posiciones y conductas en la medida en que estas se alejen del modelo ponderado. Es así que entendemos que las representaciones de género, que sin duda han ido variando con el correr del tiempo, se constituyen en una forma de violencia, dotadas como están de un carácter prescriptivo, más que descriptivo.

En un libro ya clásico que recopila las varias formas en que han sido analizados los estereotipos, Amossy y Herschberg señalan dos puntos importantes. El primero es que “La visión que nos hacemos de un grupo es el resultado de un contacto repetido con representaciones enteramente construidas o bien filtradas por el discurso de los medios” (2010, p.41). Para las autoras, el trato personal con el grupo no llega a desarmar el valor de esa imagen abstracta y muchas veces ficticia, que se transforma en el parámetro en comparación con el cual las mujeres concretas, en nuestro caso, pueden ser vistas como normales/ anormales. El segundo es que, en su carácter normativo, los estereotipos son como profecías que provocan su propio cumplimiento, ya que “los miembros de los grupos estigmatizados se adecuan a la imagen desvalorizada que les devuelve un entorno hostil. Interiorizando el estereotipo discriminatorio, se los lleva a activarlo en su propio comportamiento” (2010, p.43). Es por eso que las distintas representaciones de la mujer, no solo en los medios, sino también en los discursos políticos, escolares y demás, resultan de principal interés para la crítica feminista, a raíz de su función muchas veces legitimadora de la lógica patriarcal y de la (tácita, en el mejor de los casos) desvalorización de la mujer¹.

A lo largo del siglo XX, los estereotipos han ido cambiando, pero esto no significa que hayan dejado de existir; simplemente, se crean algunos nuevos, mientras que otros *pasan de moda*². Por su parte, la literatura escrita por mujeres ha mantenido, más

1 Para Amossy y Herschberg (2010), la representación desigual de los grupos implica una justificación de la subordinación de unos a otros, vistos alternativamente como inferiores o superiores. El patriarcado, como estructura de dominación, no admite la diferencia en términos de paridad; este tema está ampliamente desarrollado en Drucaroff (2015). Por otro lado, sabemos que en general los discursos sociales (políticos, artísticos, escolares, comerciales) se orientan a lo “políticamente correcto”; entrando ya en la segunda década del siglo XXI, esto implica a veces ensalzar a la mujer, para no mostrar una veta machista.

2 Actualmente tenemos, circulando por los medios, que alcanzan cada vez más peso en la construcción de la “realidad” (nos referimos a la tecnificación de: prensa/ radio/ televisión/ internet/ redes), imágenes de

que una distancia crítica, un fuerte rechazo que, mediante el empleo de la parodia, de la elipsis y de la ironía -recursos que han sido señalados como característicos de la literatura de mujeres (Espinoza-Vera, 2010; Weldt-Basson, 2009)-, muestra la alienación a la que estas representaciones normativas pueden llevar a las lectoras/oyentes, no solo cuando se habla sobre ellas: especialmente cuando se les habla a ellas³.

Una de las bellezas de la literatura es su polifonía: el constante entretendido de voces que se apoyan en o se oponen al discurso dominante y al *espíritu de la época*. Si bien muchos cuentos del siglo XX trabajan para ello con el humor (ya sea un humor oscuro, uno absurdo e hiperbólico o una ridiculización), a continuación nos centraremos en dos autoras que, a tal fin, retoman elementos de la literatura gótica y los refuncionalizan en el contexto rioplatense que les es contemporáneo⁴. Ellas son Silvina Ocampo (1937), dueña de un universo inquietante, que entremezcla supersticiones, crueldades, espejos y una importante cuota de humor negro, y Mariana Enríquez (2016), una de las importantes figuras del panorama literario de nuestros días, en cuyos cuentos encontramos fantasmas, cementerios y monstruos, pero ajustados a un trasfondo que remite con mucha claridad al contexto argentino de las últimas décadas. Estas autoras se ubican como dos polos en el espectro de la literatura argentina contemporánea y reciente, y podemos decir que trazan un recorrido por un universo femenino paralelo, contrapuesto al que presenta el discurso dominante. Analizaremos entonces un cuento de cada una de ellas para ver cómo se retoman en sus textos los discursos sociales que censuran o regulan las características, intereses y comportamientos de las mujeres en su mundo contemporáneo y de qué procedimientos se valen para desarmar los estereotipos.

mujeres como “la tóxica”, “la luchona”, “la feminazi”, que no son más que estereotipos negativos y burlescos que se construyen a partir de una novia celosa, una madre soltera o una feminista, por ejemplo.

3 Por dar algunos ejemplos en la literatura argentina, Adela Grondona en “Miss Hilkins” presenta una protagonista que, mientras espera a su profesora de inglés, lee fragmentos de un artículo en que voces masculinas hablan sobre la mujer y que va interrumpiendo para recibir al toldero, hablar con la vecina o admirar las cortinas. En *Celebrar a la mujer como a una pascua*, libro plagado de figuras de mujeres alienadas, Tununa Mercado, muestra una madre reciente que termina preparando la cena con su propia piel, metáfora que se puede entender como la consumición de la mujer en su servidumbre familiar. La figura central y única de “Hasta que todo brille”, de Liliana Heker, se obsesiona con tener la casa bien limpia para su marido. Cuando este la abandona, comienza maníaca y escatológicamente a ensuciarla hasta la destrucción. No podemos dejar de mencionar a Ana María Shúa, cuyo “ángel de la casa” termina enloquecido por dos de sus pequeños y traviesos hijos en un cuento que lleva la parodia al extremo y cuyo título nos da ya la pauta de cómo debe ser leído: “Como una buena madre”, pues la protagonista está todo el tiempo comparando su accionar con los discursos normativos sobre la maternidad.

4 Ellen Moers (1976) acuñó el término *gótico femenino* en su artículo “Female gothic: the monster’s mother”, en el que analiza *Frankenstein*, en especial, novela de la que hace una lectura en relación con la experiencia femenina de la maternidad. Luego este término se ha usado para desmontar obras de otras, autoras, principalmente Radcliffe o las Brontë, pero también Jane Austen, Louisa May Alcott, Elizabeth Gaskell o Edith Wharton.

Mujeres monstruosas en “El retrato mal hecho”

El primer libro de Silvina Ocampo, *Viaje Olvidado* (1937) tiene poca repercusión en el panorama local. Su hermana Victoria hace la primera reseña, en la que señala aciertos y desaciertos, supuestos problemas en la composición “atacada de tortícolis” (citada por Podlubne 2006, p.5) y falta de estilo⁵. Esto quizás llevó a Silvina a darle a su segunda obra *Autobiografía de Irene* un toque más borgeano, aunque luego vuelve afortunadamente a su estilo tan personal: la supuesta carencia no era otra cosa que la presencia de algo diferente, único. En efecto, su universo cotidiano y perturbador trascendió a la larga y marcó una de las líneas más interesantes de la literatura argentina del siglo XX. Quizás el enojo de Victoria no pasara tanto por la prosa de Silvina, como porque los recuerdos de la infancia que tenían en común le parecían deformados, retorcidos (ahí estaría la tortícolis) en la visión de su hermana menor. Irónicamente, es por eso que la reseña termina siendo una de las más acertadas: la Silvina que descubre en el libro es “una persona disfrazada de sí misma” (Victoria Ocampo, citada en Podlubne, 2006, p.2). Nunca mejor dicho: los personajes ocampianos se mueven en un juego de representaciones y distorsiones, lo que puede verse de manera nítida en el cuento elegido para el análisis: “El retrato mal hecho”.

La historia hace foco en Eponina, un “ángel de la casa”⁶ que en su fuero interno detesta a sus hijos como a ladrones de su juventud. Un simple *paneó* introductorio llega a la protagonista (una protagonista rara, porque casi no actúa) a través de la mirada y acciones de los niños, que quieren subir a sus faldas (¿invadirla?). Así, quieta, atónica, va –metafóricamente– desapareciendo y convirtiéndose en un retrato mal hecho de sí misma: la mujer persona muere en la *mujer* como construcción social. Eponina es así una figura monstruosa en un doble sentido. En principio, en referencia a las imágenes tradicionales del gótico, resulta un híbrido vida/ muerte, que la voz narrativa compara con un sillón, con una estatua. Esta ambivalencia entre lo animado y lo inanimado ya había sido señalada por Freud (2012 [1919]) como una de las manifestaciones de lo siniestro y es, por lo tanto, un fuerte indicio de una de las claves en que leer a Ocampo: el psicoanálisis⁷. Por otro lado, Eponina es monstruosa en cuanto subvierte el *status quo*: conocemos el estereotipo cultural dominante sobre todo en esa época según el cual la mujer es naturalmente sensible

5 Días antes de leer este trabajo en las *Jornadas del Norte 2021*, apareció en *Infobae* un fragmento del nuevo libro con textos de Victoria editado por Chikiar Bauer. Incluimos el artículo en la bibliografía, junto con un análisis de Judith Podlubne (2006) sobre la reseña de Ocampo.

6 La mujer abnegada, que se desvive por mantener felices y sanos a su marido y a sus hijos, es uno de los estereotipos más ensalzados por la cultura en el siglo XIX. El linaje del ángel de la casa parece remontarse hasta María, la madre virgen, aunque también aparece, por ejemplo, en la figura de Penélope, incansable tejedora. A esta se opone la estirpe de Lilith: la bruja, siempre en tratativas con el demonio, y la lúbrica, que usa sus dones para incitar a los hombres a pecar y destruirlos.

7 Cabe recordar que Silvina había recorrido las sendas del surrealismo e incluso estudiado pintura con Chirico en París. El discurso del psicoanálisis freudiano, filtrado por esta lente, no es mera casualidad.

y ama a los niños. Los deseos filicidas de Eponina aparecen callados, ocultos y por lo tanto amenazantes⁸.

La figura de la mujer enloquecida por la domesticidad, sin embargo, opuesta al ángel de la casa reinante en el siglo XIX, tiene un largo recorrido en la literatura de mujeres y, ya en la época de Ocampo, es trabajada por autoras como Katherine Mansfield⁹.

En efecto, la vida impuesta a Eponina la aliena, al punto de que su *pensamiento* parece haberse dissociado de su realidad; vive mecánicamente y, en silencio, se refugia en lecturas *para mujeres*. De “lejana y misteriosa”, como aparece en el primer párrafo, llega a ser, en el tercero, “paciente y comprimida” (1999, p.17). Este *retrato mal hecho* tiene su contrario, su doble, en la figura de Ana, la mucama/ niñera, que es el verdadero ángel de la casa y canta alegremente mientras realiza las tareas domésticas.

Como en muchos cuentos de Ocampo, el suceso tiene lugar dentro del hogar y en un mundo particularmente femenino: los niños, el almuerzo y las revistas de moda que lee Eponina son los elementos que lo circundan. La anécdota es sencilla y reúne estas dos identidades en principio contrapuestas (la dueña de casa, apagada, pero a punto de estallar y la mucama, afectuosa y llena de vida): ante la desaparición de Ana a la hora del almuerzo, Eponina sube al desván y la encuentra manchada de sangre. La criada señala un baúl y confiesa que ha matado a uno de los niños. Eponina la abraza. El altillo, lugar del crimen, es en el surrealismo una representación del subconsciente: Ana ha materializado la fantasía muda de Eponina: precisamente asesinó al hijo “que más había ambicionado subir a sus faldas” (1999, p.17)¹⁰. La unificación de las dos figuras (distintas, pero igualmente monstruosas) en un abrazo silencioso resulta un gesto incomprensible en el contexto, ya que rompe con el esquema patriarcal, representado por la familia, que clama desde el umbral por la policía, organismo estatal encargado de restituir el orden. Hoy lo llamaríamos *sororidad*; sin este nombre, sin que se ofrezca ninguna interpretación, sin un comentario de los personajes, ¿cómo habrá sido leído este gesto en su momento?

Por su parte, la voz narrativa mantiene su objetividad, su estar afuera; la ausencia de evaluación por su parte deja lugar a la intervención del lector, la otra voz faltante que

8 En el artículo citado de Freud (2012), se define lo perturbador (también traducido como “siniestro”) como aquello que debía permanecer reprimido, pero, sin embargo, emerge.

9 Por ejemplo, “La chica cansada” relata la historia de una huérfana que debe *ayudar* en la casa de la familia que la acoge, hasta que el cansancio la supera. También en dicho cuento surge la violencia inesperada como respuesta a la opresión doméstica.

10 *La loca del desván* es título que dan Gilbert y Gubar (1998) al libro en que analizan la presencia de figuras contrapuestas en la escritura de mujeres del siglo XIX, el otro yo de las autoras, que rechaza el rol preestablecido en la sociedad patriarcal - o bien no logra adaptarse o termina alienada o es vista como loca.

construye el texto. Las *dos* mujeres, que parecían ser tan distintas, han transgredido (una desde su mutismo, la otra desde su accionar) el mandato patriarcal: el instinto maternal y hogareño. Queda tácita la motivación que las une.

Es muy fuerte la contraposición de estas figuras con la *mujer* que los medios de comunicación, la cultura dominante y el *sentido común* de la época dictan. Quizás hoy la representación hegemónica se debate entre voces tradicionalistas que abogan por esa vieja idea - o *ideal*- de mujer, atada al hogar y la servidumbre doméstica, y otras formas de concebirla, que discuten incluso el papel de la biología en la conformación del género. En la época en que *Viaje Olvidado* (1937) es publicado, esta cuestión era, por supuesto, aún impensable.

Para entrar en contexto, a fines de los años '30 aún se discutía la incorporación de la mujer al ámbito del trabajo, en razón de *su rol fundamental* en el mantenimiento del hogar y la crianza de los niños. Paradójicamente, las mujeres de clase obrera siempre trabajaron, aun cuando nadie se preocupó por cómo esto repercutiría en sus hogares. Los empleos en el área de servicios (mucama, enfermera, lavandera y planchadora) eran otorgados a mujeres, sin mayor discusión, dada *su vocación de cuidado y su naturaleza servicial* (o "servil"), según los estereotipos *positivos* que de ella se ofrecen. La incorporación al mundo del trabajo de la mujer para la que los oficios estaban, a comienzos de siglo, vedados, es un tema que incluso Jauretche analiza en *El Medio Pelo en la sociedad argentina* (publicado por primera vez en 1966). "El problema de la mujer, sin otro horizonte que el matrimonio, - afirma Jauretche- será uno de los dramas de la clase media que sólo empezará a resolverse en los últimos treinta años" (1967, p.79), es decir, alrededor de la época en que se publicó el cuento de Ocampo. Podemos ver, entonces, cómo el cuento retoma y discute con los discursos de la época: ¿Es la mujer por naturaleza servil y maternal? ¿Es necesaria su presencia en el hogar a todas horas? ¿Una mujer se siente realizada solo por tener hijos?

Como vimos, aquí el ángel de la casa aparece desdoblado: por un lado, está Eponina, la mujer sillón, que lee en silencio sus revistas femeninas; por otro, Ana, la que canta, la que cuida a los niños, la que da el *calor de hogar*. La hermandad entre las mujeres trasciende la barrera social y llega incluso al punto de que Ana -como *doppelgänger* de Eponina- es la que concreta el deseo oculto de esta; motivo por el cual, podríamos pensar, Eponina la abraza. La complicidad, la empatía, que pueden verse en otros cuentos de Ocampo, constituyen uno de los recursos que las mujeres tienen en su resistencia al patriarcado¹¹; aquí aparece, además, combinada con otro de los procedimientos característicos de la autora: lo no dicho. Concretamente, en

11 Esta visión diferente de las relaciones entre mujeres a la que predomina en el discurso social (las mujeres son competitivas, celosas, etc.) es trabajada también en otros textos de Ocampo, como "El caballo muerto". Un análisis de este cuento puede leerse en Castro Domínguez (2019).

el texto vemos que Eponina abraza a Ana, pero no sabemos por qué lo hace, como tampoco se cuenta por qué Ana asesinó al niño¹².

Entre las críticas literarias que analizaron la función de los silencios en la literatura escrita por mujeres, tenemos, por ejemplo, a Lucía Guerra (2007), para quien, en aras de incorporarse al mundo literario y precedidas por cánones androcéntricos, las autoras deben *callar* gran parte de la experiencia femenina. En este caso, vemos que Silvina Ocampo nos muestra un atisbo de ese mundo oscuro que es la mente de la circunspecta Eponina (la resistencia al matrimonio, pero sobre todo a la maternidad; la identificación de los brazos de Ana no con cunas para los niños, sino con prisiones que con justicia encarcelan a los ladrones de su adolescencia). Mientras la representación del ama de la casa se contrapone radicalmente a la que el discurso dominante, los medios y el sentido común difunden de la mujer; la de Ana pareciera, en principio, seguir ese patrón. Sin embargo, está la cuestión de clase de por medio: no es *la mujer* el ángel de la casa, sino la trabajadora contratada y paga. El gran efecto del final, al poner el asesinato en manos del *ángel* asalariado, parece indicar que el trabajo doméstico no es una vocación.

La representación de la mujer en el cuento, en definitiva, se opone doblemente a la que Estado, Iglesia, medios y discurso social pregonan. Además, la unión de las mujeres trasciende las diferencias de clase, por lo que las problemáticas de género priman sobre las económicas. Pensemos que este es un tema que el feminismo como tal, aun mucho después de la época de Ocampo no ha resuelto: se cree que una sociedad justa, igualitaria en lo sociopolítico, traerá naturalmente la igualdad en lo que a los géneros se refiere¹³. En términos generales, hoy predomina en las diversas corrientes feministas la idea de que las desigualdades entre hombre y mujer son las primeras formas de desigualdad¹⁴.

Las figuras femeninas del cuento, entonces, ponen en discusión las características atribuidas a *la mujer* desde el pensamiento dominante y sus instituciones, pero también la función de los medios de comunicación y el sentido común aparecen cuestionados. Veamos.

12 El abrazo final entre las mujeres parece recuperar el Abrazo de Maipú: aquel que San Martín y O'Higgins se dieron tras la batalla un 5 de abril (fecha del crimen en el cuento), pero de 1818. Este gesto *fraternal* entre los libertadores fue inmortalizado a comienzos de siglo por el pintor Pedro Subercaseaux; Lo aclaro porque consideró que esta conexión refuerza la lectura de la sororidad como estrategia de liberación y nos permitiría pensar en la "mujer sorora" como contraestereotipo del modelo que propone el patriarcado: mujeres desunidas, competidoras entre sí, envidiosas/ celosas.

13 Esta discusión sigue vigente incluso hasta los '70, como atestigua María Moreno (2018) en *Oración*.

14 Una investigadora argentina que, consideramos, desarrolla este tema con gran claridad es Elsa Drucaroff (2015). En *Otro Logos*, la autora muestra cómo el patriarcado implica un afán de dominación sobre el Otro, que se replica luego en otros órdenes (clases, etnias, etc.).

En su alienación doméstica, Eponina se refugia en la lectura de revistas *para mujeres*. Se trata de un discurso aparentemente inofensivo sobre moda y costura. Todo el tiempo, en su mutismo, ella incorpora *pasivamente* esa letanía. Solo habla en el final del relato y, cuando lo hace, de su boca no sale otra cosa que la descripción del cadáver del niño en forma de comentario de modas:

Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín (1999, p.17).

La alienación de la mujer está, por tanto, fuertemente ligada a ese discurso que le es ajeno (Eponina deja la revista porque no sabe qué significa una palabra) y que se transforma en una herramienta de opresión en tanto se le impone: la mujer no tiene palabras para decir ni para decirse. Como afirma Cixous (1995) en *La Risa de la Medusa*, la violencia se ve en la condición de estar continuamente representada por otros y, como muestra Ocampo, esa representación impuesta se construye también mediante el discurso que se le dirige; aquí se trata un discurso monótono y limitado a dos o tres temas femeninos (moda, cocina, etc.)¹⁵.

Así, Silvina Ocampo ridiculiza el discurso de los medios y, en este sentido, lo denuncia. Su humor impacta en las concepciones que los lectores puedan tener sobre la cuestión ¿qué es una mujer? ¿cuáles son sus características?, pero también ¿cómo se construye esta representación? Por supuesto, la voz narrativa no censura ni festeja las acciones de los personajes y es esto precisamente lo que le da más fuerza a su relato, ya que lo que se implica, como muestra tanto la lingüística como la teoría de la comunicación, tiene más poder que lo que efectivamente se enuncia¹⁶.

También el discurso social, en el formato “opinión pública” tiene su lugar en el cuento, encarnado por la parentela, que observa los hechos desde la puerta del altillo:

La familia enmudecida de horror en el umbral de la puerta, se desgarraba con gritos intermitentes clamando por la policía. Habían oído todo, habían visto todo; los que no se desmayaban, estaban arrebatados de odio y de horror (1999, p.17).

15 En la prensa dirigida a mujeres, el cuidado del hogar y los niños será un tema predominante hasta entrados los '80, aunque comparte el podio con temas relacionados con la belleza y el cuidado estético de la propia mujer como objeto. Por primera vez en los años '60 aparece en una revista de tirada masiva el debate sobre la posibilidad de que los hombres “ayuden” en las tareas del hogar, según la *Historia de las Mujeres en Argentina*, Tomo II (2000).

16 Cfr. Raiter (2003).

La ternura con que la protagonista abraza a Ana tiene su espejo invertido en el odio y horror de los parientes (“tías, maridos, primas en abundancia”); pero nos interesa destacar también el lugar del discurso: cuando Eponina por fin habla, la familia calla. En este pequeño párrafo, una contradicción y una insistencia acentúan ante todo el horror, que provoca a la vez el enmudecimiento y los clamores. ¿En qué radica? Ciertamente la figura de la empleada no supone un peligro mayor para los adultos, por lo menos, no físico. En su accionar, en cambio, Ana, como concreción de los deseos oscuros de Eponina, supone sí un peligro para la estructura patriarcal. Una mujer que asesina a un niño es, ante todo, *antinatural*; tanto una como otra atentan contra *la mujer* creada por el discurso, contra el orden social establecido, y se yerguen así como monstruos¹⁷.

El “monstruo” como figura que transgrede el patriarcado (Eponina y su doble) empieza un linaje que termina en el monstruo que se autoconstruye y que se define a sí mismo como tal (“monstrua”). Esa reivindicación es también la reivindicación de la transgresión al status patriarcal que podría marcar, en términos de escritura de mujeres, la división entre literatura contemporánea y literatura reciente (o actual)¹⁸.

Monstruas y subversión en “Las cosas que perdimos en el fuego”

Casi 70 años después, en un contexto social muy diferente en la medida en que la inserción laboral de la mujer y el voto femenino ya han sido conquistados, pero la violencia contra las mujeres crece¹⁹, Mariana Enríquez (2016) publica *Las cosas que perdimos en el fuego*. Se ha hablado mucho de cómo varias escritoras actuales retoman lo gótico, Enríquez en particular. En el último cuento del volumen, del mismo título, la monstruosidad es reivindicada como forma de transgresión que atenta contra el orden patriarcal y deconstruye el estereotipo de la mujer objeto, la mujer bella, la mujer-pertenencia.

En esta historia, distintos casos de mujeres que son quemadas por sus parejas inspiran el surgimiento de un grupo *cuasiterrorista*, una de cuyas comandantes es la madre de la protagonista. *Las Mujeres Ardientes*, tal es el nombre, se arrojan al fuego y ostentan luego con orgullo sus caras desfiguradas. La asociación, como puede

17 En *Los Anormales* (2007), Foucault analiza algunos casos de mujeres que asesinan niños y son, por lo tanto, monstruosas. No lo hace, va de suyo, desde una perspectiva feminista, sino interesado sobre todo en cómo la normalidad se establece como parámetro de justicia, concretamente, como la psiquiatría pasa a adquirir un rol central para la penalización.

18 Otras autoras actuales en que podemos ver la figura del monstruo femenino son, por ejemplo, Schwebelin o Cabezón Cámara.

19 Según un informe de la Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de la Nación, en 2020 la cifra de femicidios llegó a 251. <https://www.telam.com.ar/notas/202105/555887-en-2020-hubo-un-femicidio-cada-35-horas-en-nuestro-pais-y-contabilizaron-251-victimas-directas.html#:~:text=El%20dato%20surge%20de%20un,6%20eran%20mujeres%20trans%2Ftravesti>.

verse, entre mujer-libre y mujer-monstruo es clara: tanto por su aspecto como por su peligrosidad, las mujeres deformadas generan rechazo y quedan, por lo tanto, a salvo de la violencia machista (en la ficción).

El cuento abre con una mujer *evidentemente* monstruosa: la chica del subte, que ha sido incendiada por su expareja. Su cara deformada repugna a los viajeros, en los que no surge, en cambio, la indignación por el crimen; el rechazo apunta más que nada a su forma de vestir (sensual) que unifica en un mismo cuerpo a una mujer atractiva con un monstruo. Molesta que la víctima no se comporte como tal, pareciera que, tras sobrevivir, debiera mantenerse oculta, fuera de circulación, como un producto de supermercado vencido o una lata abollada. En la reacción de la gente, podemos leer así una referencia al discurso social y mediático, hoy muy cuestionado, que censura en la víctima una vestimenta o conducta que sería *provocativa* en el sentido más literal de algunos crímenes contra las mujeres: la chica del subte fue castigada y no aprendió, puesto que sigue provocando.

De todos modos, el personaje que abre el relato no es la protagonista, es un punto de partida que permite a la voz narrativa retomar las voces que circulan en la sociedad y en el sentido común. Por ejemplo, la chica del subte cuenta que su marido la incendió y declaró que ella se había prendido fuego por accidente, cosa que no fue puesta en duda ni siquiera por su padre (de ella). La violencia de género entonces no está circunscripta al crimen puntual, sino que se ubica en el sistema al nivel del discurso: se toma la palabra del hombre, mientras la mujer no puede hablar (en el cuento, literalmente) y se instala a través de los medios el cuestionamiento de la víctima, lo que conlleva su rechazo.

La opinión pública trasciende también en una de las primeras *escenas* que creemos fundamental para el desarrollo de la trama: después de que la chica del subte se retira, un pasajero joven comienza a despotricar y a tratarla de manipuladora. La madre de Silvina, el personaje en que se focaliza, cruza el vagón y le da al chico un puñetazo que lo deja sangrando. Ante la mirada atónita de los demás, que dudan entre ayudarlo o insultarla, ellas salen corriendo y se esconden entre la gente por si las sigue algún policía. Este episodio no solo nos sitúa en el contexto social y retoma la culpabilización de la víctima (la chica del subte es vista como manipuladora y rechazada por el entorno), sino también, a nivel de la trama, parece despertar en la madre la excitación del activismo: Silvina "hacía rato que no la veía tan feliz" (2016, p.187). Si entendemos que la madre, que ronda los 60, posiblemente naciera alrededor de los años 50 –aunque en el texto no hay referencias temporales precisas–, estamos frente a una generación pre-dictadura, que contrasta con la *pasividad* de las post-dictadura, encarnadas por la hija. Esta dicotomía es interesante si se piensan las dos posiciones que se dan en todo movimiento de lucha: resistencia activa vs. difusión, la madre será una militante y Silvina se encargará de documentar y difundir

las hogueras.²⁰ Por último, el paralelo que se teje entre la resistencia política y el feminismo, termina atando los extremos de dictadura y patriarcado, tema trabajado también por otras escritoras, particularmente Luisa Valenzuela, y desarrollado teóricamente en la obra de varias investigadoras argentinas²¹.

Esa lucha de discursos sociales que Enriquez plantea de entrada está presente a lo largo de todo el relato. Los medios, la gente, los expertos en violencia de género crean un caldo de cultivo que bulle entre dos posiciones, si se quiere, rígidas: la del Estado patriarcal, y la de las mujeres que, a partir de dramas concretos que el Estado no resuelve, articulan sus propios medios de combate. La narradora, como también veíamos en el cuento de Ocampo, mantiene cierta distancia con las voces que reproduce: mira a través de los ojos de Silvina, quien toma una posición de *cronista* de los sucesos y, si bien se aleja del discurso patriarcal, tampoco llega a identificarse con la propuesta de las Mujeres.

El relato retoma también los estereotipos del imaginario social. Las Mujeres Ardientes conjugan dos aspectos discursivos, que ya estaban presentes en el comienzo, en la chica del subte: "ardiente" alude tanto a la quema de mujeres como a la apetencia sexual. Esta combinación de factores (loca, porque se autoinmola, deforme y atractiva) es la que caracteriza al monstruo femenino presente en tantos relatos tradicionales (sirenas, lamias, etc.), que atrae a los hombres para devorarlos. Al mismo tiempo, se apela a otras referencias culturales: las mujeres que huyen de la policía recuerdan la imagen, tan difundida en cine y literatura, del monstruo perseguido con antorchas; las que se lanzan voluntariamente a las piras, a los sacrificios que asociamos con el cercano oriente, como el *satí*, abolido en el siglo XIX, en la que las viudas debían inmolarse junto con su esposo fallecido. Estas relaciones, a veces insinuadas en el texto, interpelan al lector y su repertorio cultural.

En cambio, sí están verbalizadas claramente, y van ganando terreno a medida que se desenvuelve la historia, las referencias al terrorismo islámico y a las hogueras medievales, que también circulan en el *sentido común*. Cuando comienzan las quemaduras, aparece el asombro en el discurso social, que asocia la incineración de mujeres con el Islam. La referencia a los países árabes, donde la violencia de género es *esperable*, ya que -para la opinión pública- son culturas *extremadamente machistas*, constituye tanto una proyección que niega la propia violencia, como una ironía por parte de la autora. Como la sombra junguiana, que puede leerse en relación con la figura literaria del *doppelgänger*, lo que no reconocemos en nuestra propia sociedad es

20 De nuevo pensamos en *Oración* de María Moreno, que presenta estas dos posiciones en relación con la dictadura: las que militaban y las que, si bien no participaban activamente, con su trabajo en cultura, medios o educación, difundían y buscaban cambios en la sociedad. ¿Cuál de estos roles es más importante o contribuye en mayor medida al cambio de sistema?

21 Para un desarrollo profundo del tema, puede leerse el ya citado libro de Drucaroff, *Otro logos* (2015).

reconocido fácilmente en la del Otro. A esto se suma la imagen de la terrorista suicida, que se ata una bomba al cuerpo, oculta bajo la ropa, sea una burka o chador. Las Mujeres Ardientes aparecen en consecuencia tipificadas en el sentido común como fundamentalistas²².

La referencia a la caza de brujas es, por su parte, predominante en el cuento ya desde el título y se cristaliza a medida que avanza la trama. Las mujeres incineradas por el orden patriarcal en el medioevo eran muchas veces simplemente aquellas que escapaban al matrimonio (solteras, mayores) o las que ayudaban en casos de enfermedad (curanderas). Así, en la ficción de Enríquez, "las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle" (2016, p.194) son las principales sospechosas y víctimas de la persecución policial; pero también, entre las instigadoras del movimiento, están su madre, la amiga de esta, María Helena, y varias mujeres mayores, que si bien no pueden quemarse a causa de su edad, asisten a las que lo hacen. A diferencia de la chica del subte, queda claro en el caso de la madre de Silvina que ella no ha sufrido violencia machista, es decir, no es su condición de víctima (que a veces se asocia inherentemente con la mujer) lo que la lleva a actuar. Estas mujeres mayores, sabias -como María Helena, que dirige un hospital clandestino-, son las que conducen a las demás en su resistencia al patriarcado²³.

De todos modos, en las propias voces de los personajes, la conexión es insoslayable. Dice la narradora: "Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras" (2016, p.189) y luego María Helena hace explícita la referencia, de modo creciente a lo largo del texto: "Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices." (2016, p.192)

Más adelante, cuando ya está en la cárcel y habla del tema con las presas:

Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta? La educación en este país se fue a la mierda. Pero tienen interés, pobrecitas, quieren saber. (2016, p.196)

Por último, en referencia a cuándo se terminarán las hogueras: "Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición." (2016, p.196)

²² Esta representación no está lejos de la *feminazi*, estereotipo de amplia circulación en nuestra sociedad.

²³ La figura de la mujer mayor, sabia, alejada del patriarcado, resignifica el estereotipo cultural de la bruja; así es trabajado también por otras autoras, como Luisa Valenzuela en *Simetrías* (1990).

Como vemos, muchos discursos aparecen retomados en el texto y la voz narrativa no prioriza ninguno por sobre los demás. De hecho, la propia Silvina no se decide ni a favor ni en contra de las hogueras, lo que permite la participación del lector como una voz más que enriquece el entramado. Ella incluso piensa en un momento en “desbaratar la locura desde adentro” (2016, p.193), pero, sin embargo, ayuda (¿sororidad?), ya que es ella la que difunde en internet las filmaciones de las hogueras. En un juego circular, el “no nos creen” (2016, p.192), que lleva a la necesidad de grabar una ceremonia, evoca aquel otro “no nos creen” de las víctimas, que desde un comienzo está presente en la voz de la chica del subte. El poder del discurso hegemónico, que dictamina cuál es *la verdad*, se inclina por los relatos de hombres/victimarios, cuya palabra, muestra el cuento, nunca es puesta en duda.

Por último, otro de los estereotipos contra los que se atenta es el de la belleza femenina (una belleza al servicio del hombre). Dice la chica del subte, cuando las quemadas eran originadas por ellos: “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? **Una belleza nueva**” (2016, p.190). Más adelante, cuando las mujeres autoinmoladas comienzan a salir a las calles y hacer vida “normal”, se pregunta la narradora: “¿Cuándo llegaría el **mundo ideal** de hombres y monstras?” (2016, p.196).

Así, la figura del monstruo femenino, ya completamente apropiada (“la monstra”) es símbolo de la independencia, de una belleza nueva y un ideal de mujeres que no están al servicio de los hombres. El rechazo que genera el rostro desfigurado no es visto como algo negativo: como “nadie quiere a un monstruo quemado” (2016, p. 195), es también un freno a la trata, en palabras de la chica del subte, y un factor atemorizante en cuanto las *locas* capaces de incendiarse a sí mismas, pueden ser capaces sin muchos reparos de incendiar a otro.

La idea de una nueva forma de belleza, que a su vez se transformaría en un estereotipo, se refuerza sobre el final. Las hogueras continúan, María Helena está presa y la protagonista, que va a visitarla junto con su madre, escucha que comentan “ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego” (2016, p.197). Así queda la historia, podemos decir, en un presente eterno, en el que la lucha de discursos continúa y la tensión no se resuelve. Otra vez, la voz narrativa (y el personaje principal en el que focaliza) elige callar y dejar la evaluación a criterio de quienes leemos el texto.

Conclusiones

La literatura escrita por mujeres, de la que hemos visto dos ejemplos paradigmáticos, trabaja con la deconstrucción de los estereotipos y los discursos sociales para romper con las ideas preconcebidas de qué es una mujer, cuál es su *naturaleza*, cómo debe comportarse, y para abrir el juego a otras posibilidades.

Muchas autoras se inclinan al hacerlo por los recursos del humor; en este caso, vimos dos que trabajan con procedimientos del gótico: Silvina Ocampo y Mariana Enriquez. Ambas juegan con las imágenes instaladas en el sentido común, medios y opinión pública y eligen personajes amenazantes que rompen con la subordinación: en un caso, la opresión estalla en un infanticidio; en el otro, se vuelve contra las propias mujeres. En los dos pareciera apuntar a una liberación (del yugo doméstico, de la violencia de género extrema), pero el fantasma del estado (policial/ patriarcal) nos permite suponer una eventual restitución del orden. La violencia es una consecuencia de la opresión, pero no la salida²⁴.

Por una parte, “El retrato mal hecho” presenta una figura duplicada en dos mujeres cuya monstruosidad está cifrada ya por la intención criminal, ya por la actuación. Estas son doblemente transgresoras, además, ya que, en palabras de Alia Trabucco, “Una mujer que mata [...] está dos veces fuera de la ley: fuera de las codificadas leyes penales y fuera de las leyes culturales que regulan la feminidad” (2019, p.14). La idea de situar el cadáver, como evidencia del crimen, en la casa (mundo femenino) y, dentro de esta, en el altillo y allí, dentro de un baúl y apoyado sobre la parte del vestido donde hubiera estado el corazón de Eponina, nos hace pensar en el discurso del psicoanálisis de la época y en el surrealismo literario que lo retoma, como otras voces con que la autora dialoga. El cuento de Silvina se inscribe también dentro de una tradición de literatura de mujeres del siglo XIX de corte mayormente inglés: la refuncionalización de elementos fantásticos para desarticular las ideas preconcebidas del lector y proponer nuevas formas de ver, entender, sentir.

En la literatura actual, son varias las escritoras que retoman este linaje. En este trabajo nos hemos enfocado en Mariana Enriquez, quien presenta una Silvina protagonista que, a diferencia de su madre, tiene un compromiso menos evidente con las acciones radicales de las Mujeres Ardientes: participa de sus conversaciones, ayuda con insumos, difunde su propuesta. Mediante la apropiación del monstruo femenino, como símbolo de independencia (somos dueñas de nuestros cuerpos), estas mujeres pretenden combatir la violencia machista y, por añadidura, la configuración de la mujer como objeto de deseo (¿las cosas que perdimos en el fuego?).

En ambos textos vemos que, más allá de los cambios evidentes en el contexto social, los estereotipos femeninos y el discurso mediático que los instala siguen teniendo un peso importante a la hora de pensar qué es o qué debe ser una mujer. La opinión pública mira con horror a la mujer monstruosa, la censura por su supuesta agresividad, pero nunca se exploran ni cuestionan los factores opresivos que la

24 Una perspectiva similar tienen Traverso y Kottow (2021), quienes analizan las figuras de mujeres asesinas en la obra de escritoras latinoamericanas y afirman que “Cuando a la razón se le niega su capacidad de articular un habla y una acción que encauce caminos de salida de la subordinación, es la violencia, una especie de acto puro, sin discurso, el que se abre paso.”

generan. Así, la chica del subte es manipuladora, la madre de Silvina es violenta, Ana debe ser encerrada. Eponina, en cambio, muriendo bajo su fachada silente, estaría dentro de los cánones establecidos. Es interesante que ambas autoras, en momentos muy diferentes pero con claras referencias comunes tanto al gótico, como a la situación de la mujer, eligen una voz narrativa que no se inclina marcadamente por ninguna de las posiciones contrapuestas (la sociedad vs. la monstrea). Esto crea un espacio importante para la voz del lector, para la reflexión y la deconstrucción de ideología.

Referencias

- Amossy, R. y Herschberg, A. (2010). *Estereotipos y clichés*. Eudeba.
- Castro Domínguez, S. (2019). Cuidadas y custodiadas: el mandato de encierro en tres escritoras argentinas. *IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos. Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos*. UNGS. http://abcdnuevo.ungs.edu.ar/bases/cungas/docs/Actas_S_Ferreyra.pdf
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. Anthropos.
- Duncan, C. (1994). Introduction: the configuration of feminist criticism and theoretical practices in hispanic literary studies. *INTI* (40/41), 3-19. <http://www.jstor.org/stable/23285710>
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Edhasa.
- Enriquez, M. (2016). Las cosas que perdimos en el fuego. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Espinoza-Vera, M. (2010). El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina. En *Razón y Palabra*, (73). Universidad de los Hemisferios.
- Foucault, M. (2007). *Los Anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (2012). Das Unheimliche. *Europäischer Literaturvlg*. https://www.istitutsvizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR_StudioRoma_Freud_DE.pdf.
- Gil Lozano, F., Pita, V. e Ini, M. (2000). *Historia de las mujeres en Argentina Tomo II*. Taurus.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván*. Cátedra.
- Grondona, A. (1950). Miss Hilkins. En *La Biblioteca*. Colombo.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y Escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. UNAM.
- Heker, L. (2004). Cuando todo brille. En *Cuentos*. Suma de Letras.
- Victoria Ocampo: sobre 'Viaje olvidado' de Silvina, la enfermedad contagiada de los libros y el lenguaje cifrado de la infancia (2021). Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2021/09/05/victoria-ocampo-sobre-viaje-olvidado-de-silvina-la-enfermedad-contagiada-de-los-libros-y-el-lenguaje-cifrado-de-la-infancia/>
- Jauretche, A. (1967). *El medio pelo en la Sociedad Argentina*. Peña Lillo Ed.

- Mercado, T. (1967). Gloria de amor. En *Celebrar a la mujer como a una pascua*. Jorge Álvarez.
- Moers, E. (1976). Female Gothic. En *Literary Women: The Great Writers*. Doubleday, rpt. Oxford University Press, 1985, pp. 90-98.
- Moreno, M. (2018). *Oración*. Penguin Random House.
- Ocampo, S. (1999). El retrato mal hecho. En *Cuentos Completos I*. Emecé.
- Podlubne, J. (2006). Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a 'Viaje olvidado'). *Orbis Tertius*, 11(12). Vol. 11 Núm. 12 (2006) | Orbis Tertius
- Raiter, A. (2003). *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*. Biblos.
- Shua, A. (2001) Como una buena madre. En *Como una buena madre*. Sudamericana.
- Snordgrass, M. *Encyclopedia of gothic literature*. Facts On File.
- Trabucco Zerán, A. (2019). *Las homicidas*. Penguin Random House.
- Traverso, A. y Kottow A. (2021). Alzar la mano contra otro: mujeres asesinas en la literatura latinoamericana. En *Revista de Humanidades Universidad Nacional Andrés Bello*, (43), 55-83.
- Weldt-Basson, H. C. (2009). *Subversive silences: nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*. Associated University Presse.