

Las desventuras de Nora en el Río de la Plata.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (2012). *Las desventuras de Nora en el Río de la Plata*. *Revista chilena de literatura*, (81), 25-49.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/a6W>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LAS DESVENTURAS DE NORA EN EL RÍO DE LA PLATA

Tania Diz

Universidad de Buenos Aires
taniadiz@hotmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo se analizan dos obras teatrales: *Dos mujeres- El amo del mundo* (1927), de Alfonsina Storni, y *Las descentradas* (1929), de Salvadora Medina Onrubia. En sendas obras, las autoras oponen las formas de la subjetividad femenina hegemónica y contra hegemónica, hipotetizando sobre las causas y consecuencias que afectan a los personajes femeninos transgresores. Desde este punto de partida, se indaga acerca de los procedimientos que ponen en evidencia una lógica feminista, capaz de transgredir los estereotipos sexuales del falocentrismo.

PALABRAS CLAVE: género, escritoras, literatura argentina, subjetividad.

This article offers an analysis of two plays: Alfonsina Storni's 1927 Dos mujeres- El amo del mundo and Salvadora Medina Onrubia's 1929 Las descentradas. In these works the authors present hegemonic and counter-hegemonic forms of female subjectivity, reflecting on the causes and consequences that affect transgressive female characters. From this standpoint, the article explores the mechanisms that evince a feminist logic capable of challenging the sexed stereotypes of phallogocentrism.

KEY WORDS: gender, women writers, Argentinian literature, subjectivity.

Este artículo forma parte de una investigación en la que me he dedicado a analizar las representaciones de la sexualidad en la literatura argentina de 1920. En este caso puntual, abordaré dos obras teatrales: *Dos mujeres- El amo del mundo* (1927), de Alfonsina Storni, y *Las descentradas* (1929), de Salvadora Medina Onrubia, puesto que, en éstas, las autoras oponen, ante un conflicto

amoroso, la subjetividad femenina hegemónica y la contra hegemónica, hipotetizando sobre las causas y consecuencias que afectan a los personajes femeninos transgresores. Es mi intención, entonces, indagar acerca de los procedimientos y estrategias que ponen en evidencia una lógica feminista, capaz de crear otros modelos subjetivos, los que, a su vez, subvierten los estereotipos sexuados del falogocentrismo.

A modo de introducción, no está demás recordar que ambas escritoras eran amigas entre sí, que asumían posiciones políticas de izquierda y que compartían la adhesión al feminismo. Estos datos se resignifican cuando, al leer ambas obras, se comprueba que son significativamente parecidas. En realidad, podrían ser el resultado de una reflexión común acerca del dilema que suponía asumir una subjetividad femenina antihegemónica, en aquel momento. En otras palabras, el conflicto, en ambos relatos, es el dilema entre dos mujeres por un hombre, pero la trama no gira tanto sobre la relación amorosa sino, más bien, sobre la relación entre las dos mujeres que son amigas, a pesar de que poseen personalidades opuestas: una es la que se inviste del rol femenino hegemónico y la otra es la que intenta desviarse de esa identidad para imponer una forma de ser propia, o sea, una vida más allá de los mandatos sociales.

Otro aspecto coincidente es que son obras que contienen, no solo una profunda reflexión sobre la subjetividad femenina sino, también, elementos autobiográficos, ya que ambas escritoras han vivido fuera de los ideales de la domesticidad. Es decir que respecto de lo que se espera de una mujer joven, ambas hicieron exactamente lo contrario: por un lado, se resistieron al matrimonio y tuvieron hijos siendo solteras; y, por otro lado, se integraron a un campo intelectual predominantemente masculino, en donde la inserción de una mujer implicaba el constante señalamiento de la condición sexual por sobre las aptitudes literarias. Bajo estas características, ellas vivieron un modo de ser mujer que resistió clara y explícitamente a los mandatos sociales y, en cierta manera, estas obras son el resultado de una profunda cavilación sobre la propia experiencia de vida. En este marco, antes de entrar en las obras mismas, quisiera mencionar un tema que me parece importante traer a colación, el de la recepción crítica de la producción escrita por mujeres, porque es particularmente interesante analizar cómo fue recibida la obra de Storni.

El 10 de marzo de 1927, la compañía de Fanny Brena estrena, en el teatro *Cervantes* de la ciudad de Buenos Aires, “Dos mujeres / El amo del mundo”, la que, además, fue publicada en la revista *Bambalinas* N° 470. Por decisión del director de la obra, en lugar de titularse “Dos mujeres”, se la denominó

“El amo del mundo”. El cambio es un indicio del punto de vista desde el que se leyó la obra, ya que Storni la tituló así, porque consideraba que el conflicto central de la misma era el enfrentamiento entre dos tipos femeninos opuestos y, al cambiarlo por “El amo del mundo”, se ubica en el centro del conflicto al varón. La razón que adujo el director es que se iba a estrenar otra obra con ese título, pero, más allá de ello, es significativo el cambio del referente principal, porque en él reside el diálogo de sordos en que derivó la polémica generada a partir del estreno de la obra. Storni responde a las críticas que recibe, en dos ocasiones: primero, en *La Nación* y, un mes después, en la revista *Nosotros*. A las clásicas contradicciones y enfrentamientos entre autor y director ante una puesta en escena, Storni, en el primer artículo, agrega una serie de explicaciones acerca de las diferentes razones y mezclas de intereses extradramáticos, por los que se modificó el título de la obra e, incluso, aduce argumentos que pretenden explicar la mala recepción de la crítica teatral. Más allá de las intrigas en juego, está claro, por el tono de la escritura de Storni, que la autora estaba acostumbrada a la polémica. En el artículo publicado en *Nosotros*, y titulado “Entretelones de un estreno”, ella se detiene en explicar cómo fue que aceptó que el Sr. Bengoa dirija su obra. Comenta acerca de la confianza que le tuvo al principio y su enorme desilusión al ver, en los ensayos, que había cambiado bastante la obra. Además, relata que cuando ella le manifiesta sus disidencias, él le responde, para asombro de la autora, que el problema es que comprendió la obra mejor que ella. Luego, aborda los planteos de la crítica y los contrargumenta. Por ejemplo, retoma la acusación de un conocido crítico del ambiente, Edmundo Guibourg, quien desde el diario *Crítica* la acusa de denigración del sexo masculino, para responderle, con un agudo sentido del humor: “¡Ah Guibourg, Guibourg! ¡Me he pasado la vida cantando al hombre! ¡Trescientas poesías de amor, Guibourg, trescientas, todas dedicadas al bello animal razonador!” (1101). Y culmina preguntándose por qué si los hombres eran tan susceptibles, ante aquellos trescientos poemas, ninguno le agradeció ni un verso.

Más allá del sarcasmo que se lee en esa respuesta, Storni responde a la acusación de que ella está denigrando al sexo masculino, manifestando que, en verdad, está siendo mal leída por sus contemporáneos:

En mi comedia he querido, solamente, ir en contra de la mujer frívola, presentarla como suele ser, llena de pequeñas trampas, de minucias que la enlodan realmente, pero con un lodo menudo, disimulado, tolerado, que el hombre no advierte, es casi un estímulo para sus sentidos. Como contraste le he opuesto una mujer de carácter y de

responsabilidad, cualidades que, si la elevan como individuo moral, la restan como tipo específico de mujer en los conflictos del instinto (1101).

Storni observa las relaciones humanas por fuera de “las limitaciones de su sexo” y, así, se encuentra con la misma realidad que Arlt narra en las aguafuertes, es decir, con “hombres y mujeres en posición de lucha; ellos, por obtener golosinas de placer; ellas, por lograr quien las alimente” (1102). Por eso afirma que “si el hombre es más egoísta que la mujer, ésta es más deshonesta, en líneas generales, que aquél, ya que debe luchar con armas de ser sometido: la simulación, la astucia, el cálculo” (1103). Aun corriendo el riesgo de abusar de las citas textuales, en este caso se justifican debido a que son una muestra clara de un pensamiento bastante profundo sobre la problemática. Incluso, estos argumentos no son demasiado diferentes de los que pueden leerse en las aguafuertes arltianas, sin embargo, la diferencia es que Storni parte de un pensamiento feminista, que le permite tener una perspectiva más social del problema.

Los críticos literarios de la época, por otra parte, más que detectar en la obra la crítica a la subjetividad femenina, siguiendo una línea interpretativa falogocéntrica, observan un ataque a la masculinidad. Así, NaléRoxlo afirma que la obra es una trasposición del poema “Tú me quieres blanca” y Roberto Giusti, desde *Nosotros*, dice que “La poetisa seguía confesándose en el teatro y descargando los agravios de su sexo contra el hombre, como lo había hecho en sus líricas” (Cit. en NaléRoxlo 115). En conclusión, el paso de “Dos mujeres” a “El amo del mundo” señala el camino del predominio de una lectura, que impide percibir la crítica hacia los estereotipos femeninos y que, al contrario, encasilla la obra bajo el rótulo de la guerra entre los sexos.

Dos años más tarde del polémico estreno de Alfonsina Storni, *Las descentradas*, de Salvadora Medina Onrubia, sube a escena, aunque no causa tanto revuelo. La obra inicia la temporada anual, un 9 de marzo de 1929, en el teatro *Ideal*, y la compañía que la lleva a escena es *Artistas Unidos*. La recepción de la obra fue despareja, ya que si, por un lado, fue muy bien recibida desde la revista *Comoedia*, por otro, la crónica teatral de *Caras y Caretas* es más bien desfavorable, ya que Agustín Remón considera que es demasiado larga y que solo el segundo acto vale la pena, pero no realiza ningún otro comentario sobre el argumento ni sobre la autora.

A mitad de camino entre las obras de fuertes tesis sociales, que predominan en 1910, y las obras polémicas del *Teatro del pueblo* de 1930, se hallan los

dramas de Storni y Medina Onrubia, que retoman procedimientos propios de las primeras y, también, acuden a ciertos lineamientos de la escritura feminista, ya que, en ambas, el conflicto supone la resistencia de los personajes femeninos al reglamento de género.

En cuanto a la trama argumental, “Dos mujeres/ El amo del mundo” contiene una historia que se desarrolla casi completamente en la casa de la protagonista, Mágina, quien tiene 30 años y vive con Zarcillo y Carlitos. Los tres forman una familia poco tradicional: Zarcillo es una muchacha de 18 años que fue abandonada por su madre, razón por la que Mágina le da cobijo y la quiere como una hermana menor. Carlitos es un adolescente, al que ella crió de pequeño, sin que él supiera que, en verdad, era su hijo. El otro protagonista, fuera del ámbito familiar, y que desencadena el conflicto, es Claudio, de unos 40 años, amigo de la casa. Sintéticamente, al inicio de la obra, él le propone casamiento a Mágina, ella le confiesa que Carlitos es hijo suyo y él se ofende porque siente que ella lo engañó. Ahora, si bien Mágina no se asombra frente a la reacción de Claudio, se siente incomprendida por él y por la sociedad; así, mientras ella se siente dolida porque su sinceridad fue la causa del abandono de Claudio, ayuda a Zarcillo en el ocultamiento de un flirt que ella tuvo con un vecino. La preocupación de Zarcillo es quemar unas cartas de esta historia anterior para entregarse a Claudio, ahora libre, con quien logra casarse. Entonces, sobre el final, Mágina le confiesa a Carlitos que es su hijo, él la acepta emocionado y, luego de la boda entre Claudio y Zarcillo, madre e hijo emprenden un largo viaje a Europa.

En *Las descentradas*, de Medina Onrubia, la trama es la siguiente: Elvira es una mujer de treinta años, amiga de Gracia, que tiene veinte. Elvira está casada con un ministro, López Torres, con quien tiene una pésima relación. Por otro lado, Gracia está de novia con un joven que es periodista y, justamente, la historia comienza con la escena del compromiso entre ellos, en la casa de la joven. En ese acontecimiento, Elvira conoce a Juan Carlos, prometido de Gracia, que, además, resulta ser el periodista que recibía la información que Elvira le pasaba sobre los negociados de López Torres. Juan Carlos, entonces, se encuentra con estos dos estereotipos femeninos opuestos: la niña a la que debe proteger y cortejar, y la mujer emancipada con la que puede compartir opiniones y experiencias de vida, de igual a igual. Ambos, Juan Carlos y Elvira, se enamoran. Así, Elvira se halla ante el dilema de defender su amor por Juan Carlos o su fidelidad por Gracia. Se decide por esta última, le miente a Juan Carlos sobre sus sentimientos y, al igual que Mágina, se va a Europa.

Las descentradas es una obra que mezcla procedimientos del realismo, en la descripción verosímil de los personajes, por ejemplo, y del melodrama, mediante la intriga amorosa que coloca a los personajes ante situaciones trágicas. En “Dos mujeres/ El amo del mundo”, también predomina la pretensión de realismo pero, a diferencia de aquella, y a pesar de que el conflicto es amoroso, no se recurre al melodrama; es más, el amor en sí mismo es una elisión significativa, con lo cual queda en sobrerrelieve la pretensión crítica de la obra, mucho más cercana, así, del teatro de tesis social.

La verosimilitud de las obras se construye no solo desde los personajes, sino también desde la escenografía. En *Las descentradas*, el uso de la didascalía es escueto y alude a cuestiones muy puntuales sobre la vestimenta o los objetos de la escena. La obra está dividida en tres actos y cada uno se desenvuelve en un lugar diferente: el primero se desarrolla en el hall de los Meruer, el segundo, en una habitación de hotel y el tercero, en la casa de Gloria Brena. El hall del inicio se destaca por sus objetos lujosos y sillones en los que conversan los personajes, lo que contrasta con la austeridad de la habitación del hotel, en el segundo acto, y el desordenado ambiente del living de Gloria Brena, en el tercero. En este sentido, la escasa señalización del espacio escénico apunta a traducir valores de la clase social representada: el hall de los Meruer evidencia que allí habita una familia bien constituida, de clase alta, y, en cambio, el saloncito de Gloria no ostenta lujo, sino que rezuma intelectualidad, ya que tiene un “artístico desorden” formado por sillones, almohadones flores, cigarrillos y libros. La obra no tiene una marcación temporal precisa, pero se deduce que se desarrolla en el presente, ya que sus personajes son claramente reconocibles en la época. El cambio de ambiente se señala, también, a través de los personajes secundarios: en el hall de los Meruer siempre hay una “chinita” que ceba mate y un chofer que trae o lleva a los personajes principales; en el hotel hay un mucamo gallego, marcadamente vulgar y molesto; y en la casa de Gloria no hay quien resuelva las cuestiones domésticas. Aparte de la escenografía, la vestimenta, los hábitos y el lenguaje de los personajes reflejan la vida cotidiana de la clase alta o media-alta, en la que el dinero no es un problema. A su vez, el lenguaje de los personajes es culto, y, en ciertos momentos, Elvira usa términos del lunfardo, lo que es visto como una excentricidad por parte de los otros.

Las didascalías en “Dos mujeres/ El amo del mundo” sí son relevantes, ya que explicitan no solo la escenografía o la utilería sino, también, las características arquetípicas de los personajes. El escenario principal de la obra es la sala de estar de la casa de Márgara que, como la de Gloria, no es

lujosa sino, más bien, propia de una clase media intelectual. No es tradicional sino moderna, con “severo gusto artístico” y “anaqueles con libros en las paredes”, razón por la que “se respira un ambiente intelectual de gustos sobrios” (1121). La descripción de los personajes principales es un signo claro de la pretensión didáctica o moral de la obra, ya que no se detiene tanto en la vestimenta como en el carácter de cada uno. Así, Márgara es bella pero sobria, de “mirada penetrante inteligente, de ser hecha a ejercicio de la lectura y a la observación de la vida desde puntos de vista superiores. (...) Ella es, en el conflicto, la mujer que escapa a su ambiente y lo supera” (1119). Zarcillo, por el contrario, es un personaje comparable a la niña inútil, la chica loro de las crónicas de Storni, ya que se viste a la moda y su inteligencia se halla puesta “al servicio de sus intereses femeninos”: es astuta, calculadora y finge una debilidad que usa “para domar a los que son más fuertes que ella”. “Ella es, en el conflicto, la que penetra su ambiente, se amolda a él y lo usufructúa” (1119). Por último, Claudio es “rico y aburrido de su existencia”, “Por ser hombre se cree un poco el amo del mundo”. La mujer puede ser, a su lado, el capricho, la distracción y hasta la locura, pero nunca el otro ser de igual limpieza moral” (1119). Así, Claudio concentra las características del arquetipo viril, o sea, de la masculinidad hegemónica.

El aspecto más significativo por el que ambas obras parecen dos variaciones sobre un mismo problema es el siguiente: en cada pieza, sus protagonistas son dos mujeres que asumen arquetipos opuestos y están unidas por una entrañable amistad. Las mujeres mayores –Elvira y Márgara– son transgresoras porque pretenden romper con los mandatos falocéntricos que pesan sobre ellas. Es decir, que encarnan una identidad contrahegemónica, constituyendo personajes relativamente nuevos, o poco frecuentes en la literatura, y, a su vez, retoman elementos propios del feminismo de la época. Además, las dos mujeres tienen cierta formación intelectual, han leído buena literatura, van al teatro y están al tanto de lo que sucede en el país y en el mundo. Más puntualmente, Márgara es una asidua lectora de la biblioteca que heredó de su padre, y Elvira hace acotaciones irónicas que dan cuenta de un saber letrado, aparte de que está inserta en el ámbito intelectual y periodístico. En otras palabras, en Márgara, al igual que en Elvira, confluye el intelectualismo con el conflicto con el medio, como observa Alicia Salomone (258). Ambas representan un modelo de mujer moderna, que, a su vez, coincide, con las características de las autoras, de lo cual podemos deducir que Elvira y Márgara son personajes bastante autorreferenciales. Por otro lado, las más jóvenes –Gracia y Zarcillo– son las que reproducen la ideología de la domesticidad,

asumiendo una subjetividad que no es más que un efecto de las tecnologías de género, y representan el tipo femenino al que las autoras están criticando.

En *Las descentradas*, la madre de Gracia encarna el tipo femenino de la maternidad hegemónica, pero sin el matiz negativo que se ha señalado en algunos personajes maternos de las crónicas de Storni, o en las suegras de la narrativa de Arlt. No obstante, ella es la que indica y controla la realización de los mandatos femeninos en cuanto a los ritos de noviazgo, los gestos y las vestimentas adecuadas. Ejemplo de ello es que está organizando la reunión del compromiso entre Juan Carlos y Gracia y es, también, la que sabe manejar a los sirvientes, la que controla la adecuación de su hija a las normas sociales y la que tolera tanto a Elvira como a Gloria. Si la madre de Gracia es el modelo positivo de la *mujer doméstica*, la de Zarcillo, en “Dos mujeres/ El amo del mundo”, es su cara opuesta: es la prostituta, la que prefirió entregarse a los hombres, y, junto con ello, abandonó a su hija en la casa de Márgara. En síntesis, en ambas obras, en un segundo plano, encontramos que la figura de la madre está complejizada por la asunción de las dos formas hegemónicas de la subjetividad femenina: la esposa y la prostituta. Son personajes secundarios, que no afectan a la trama, pero que sirven para distinguirlos de la reconfiguración de la figura materna que proponen las piezas.

Por otra parte, Gracia es la joven casadera, al igual que Zarcillo, pero sin la astucia de ésta. Su personalidad, como la de Zarcillo, es la de una joven muy aniñada, mimada por sus padres y protegida por los varones. Ella no domina otro espacio que el de la casa materna, conoce a Juan Carlos en el living de su casa, y allí se enamoran. Una sutil diferencia, entre ambas, sin embargo, es que Gracia es ingenua y bondadosa, en cambio, Zarcillo es astuta y, tanto su voz como su pose aniñada, no son más que partes de una estrategia de seducción que pretende ocultar las artimañas que lleva adelante para lograr su objetivo. A la vez, estas características distintas influyen en las consecuencias finales del conflicto: Zarcillo logra casarse y Gracia es abandonada, definitivamente, por Juan Carlos. A su vez, Zarcillo es una lectora ingenua, que confía en la literalidad de las palabras y en la importancia de la imagen. Como dice Alicia Salomone (257), es la típica lectora de literatura de masas, que absorbe lo que lee sin capacidad crítica, y que no tiene ninguna distancia respecto de lo que consume.

En repetidas ocasiones se señaló que la subjetividad femenina hegemónica posee, entre sus características, la de ser consumidora acrítica de la literatura de masas, y, a su vez, este tipo de textos es parte de la ficción de la domesticidad

y, por lo tanto, es funcional al falogocentrismo. Es más, este modelo de lectora es un personaje recurrente en la literatura de la época –pensemos, por ejemplo, en escritores como Enrique González Tuñón o Roberto Arlt– ya que se percibía el vínculo entre la joven casadera y la lectora de novelas semanales, que denota ingenuidad y superficialidad. En este sentido, las novelas semanales funcionan como una literatura de evasión y/o de consuelo para las jóvenes pobres que esperan ser rescatadas por un hombre con un poder adquisitivo mayor. Sus tramas se focalizan en la subjetividad –el amor, el deseo, la pasión–, construyendo un mundo de sentimientos explícitamente aislado de la política. Como afirma Nancy Armstrong (187), la exclusión de lo político está directamente emparentada con la ideología de la domesticidad, funcional a la lógica falogocéntrica, que supone a la feminidad ligada solamente con el ámbito privado y el mundo de los afectos.

Es más, Zarcillo confía en el robo como un modo de salvación folletinesca, para resolver sus conflictos, como bien observa Masiello (250). Ella tiene acceso a una sólida biblioteca, pero ésta no influye sobre su personalidad, atravesada por la lectura de las novelas semanales. Es más, al inicio de la obra, Carlitos le dice: “Y a ti las novelas te tienen mal, vives repitiendo frases, como te dice Mágina” (1124), estableciendo que el habla de Zarcillo está contaminada por la repetición de enunciados que absorbe de la literatura para mujeres. Zarcillo, al igual que Gracia, repite y defiende los lugares comunes de la feminidad hegemónica y su comportamiento es de un anañamiento apenas exagerado (o evidentemente fingido), que le da autoridad para seducir a Claudio, mareándolo entre proponerle casamiento y decirle que se casará con Mágina. Ella misma se describe como un ser superficial: “Por lo demás, ¿qué haría yo con un hombre vacío como Ernesto? Para vacía me basto yo, para inútil también. Además soy pobre, soy un pegote para Mágina” (1145). Mientras está llevando adelante las intrigas necesarias para lograr casarse con Claudio, ella actúa, ante él, el rol de la niña inútil y pobre que está esperando del hombre que complete su identidad, haciéndose cargo de ella. Ejemplo de ello es el diálogo que mantiene con Claudio, en el que él le pregunta si manejaría un auto, y ella le responde que no, porque prefiere dejarse llevar por otro. Respecto del hombre, Zarcillo hace explícita la posición inferiorizada en la que está, y envidia el poder de los hombres, por eso desea ser varón, inaugurando la lógica de la guerra entre los sexos del siguiente modo:

Zarcillo: Usted está orgulloso de ser hombre, señor Ochoa. Orgulloso de sus tacos bajos, de llevar un par de puños con gemelos y de ser el amo del mundo...

Márgara: Zarcillo, te prohíbo que sigas hablando. Abusas de gracias y monadas.

Zarcillo: Y lo peor del caso es que el señor tiene razón de estar orgulloso de ser hombre. A veces me dan ganas de llorar a los gritos. Márgara, el mundo está mal hecho... (con intención dirigida hacia Ernesto). Yo no quiero ser mujer me repugna ser mujer, yo sé lo que digo... (1139).

Así, Zarcillo es la que pone en juego las argucias femeninas, es la que llora cuando no logra su cometido y, a la vez, la que desea ocupar el lugar del hombre, porque reconoce perfectamente la relación de poder entre los géneros. Ahora bien, Storni, al poner esas palabras en boca de Zarcillo, está ubicando al estereotipo de la mujer que amenaza el territorio masculino, dentro del discurso hegemónico, es decir, como una característica de la *mujer doméstica*. Es interesante esta estrategia de Storni porque, por un lado, es una respuesta de la autora ante el mito, instalado en el imaginario social, de que las mujeres pretendían invadir el lugar de los hombres, al querer votar, por ejemplo, lo cual suponía el riesgo de una pronta masculinización de la mujer o, en otras palabras, una pérdida de feminidad. Por otro lado, Storni toma distancia de estas ideas y asume una postura feminista que se comprende en el marco del feminismo de la diferencia porque ella propone, a través de Márgara, reconfigurar la subjetividad femenina en sí misma, es decir, repensar la realización personal, la maternidad, la amistad entre mujeres, la relación con los hombres, desde una perspectiva que se desvía del falogocentrismo. En este aspecto coincide con Medina Onrubia quien, como veremos luego, también, manifiesta una posición feminista que no quiere obtener “los derechos de los hombres” sino revisar el ser femenino.

Por otra parte, en ambas obras, el varón-pretendiente es el que desata el conflicto, ya que se coloca entre ambas mujeres y hace temblar la solidez de la relación, sin embargo, en ninguno de los dos casos hay enfrentamientos entre las mujeres, y la amistad perdura por sobre la resolución del conflicto. El varón es el que viene a realizar el mandato social por el que toda mujer debe estar bajo la dependencia de un hombre. En ambos casos, ante el conflicto, la “descentrada” es la que toma la decisión de privilegiar la amistad con la otra mujer por sobre la relación con el varón. Para Elvira, el conflicto es que, al enamorarse de Juan Carlos, traiciona a su amiga y es, por ser fiel

a ella que huye de la relación con Juan Carlos. En este caso es interesante el desvío moral del personaje, porque, al estar casada, en términos legales, ella está traicionando al marido, sin embargo, esto no tiene importancia para ella. Por el contrario, su preocupación se orienta hacia su amiga, que es a quien no quiere dañar. Es decir, que Elvira es indiferente ante la lógica falogocéntrica que condena la traición al esposo (basta recordar las glosas de González Tuñón) y, al contrario, recrea la lógica feminista, al privilegiar la relación de fidelidad entre mujeres. En “Dos mujeres/ El amo del mundo” la situación es distinta, porque ni siquiera existe el amor o la pasión entre las parejas, aunque sí sucede que Mágina privilegia su amor hacia Zarcillo.

Conviene recordar que en las aguafuertes, Roberto Arlt asume un tono de denuncia para hacer evidente la hipocresía femenina, y, en *El amor brujo*, pone en acción todo su cinismo ante el supuesto engaño de Irene. Storni, ante la misma relación conflictiva entre los sexos, pone a prueba al hombre, planteándole ambas opciones, es decir, la sinceridad o la hipocresía respecto de la vida sexual de las mujeres. Así, Mágina se sincera con Claudio y le confiesa que tiene un hijo. Ante un hijo de padre desconocido, como se decía en la época, Claudio la abandona, herido en su virilidad, pero sin el cinismo de Balder. Es más, digo que es una herida en la virilidad porque lo que le duele al varón es no ser el primer hombre en la vida sexual de la mujer, nada más. Al contrario de Mágina, Zarcillo lleva adelante las artimañas necesarias para ocultar su relación anterior ante Claudio y, así, logra casarse con él. Zarcillo defiende su postura manifestando que es necesario simular, fingir ingenuidad, y, por eso, oculta su pasado. Storni, por un lado, demuestra que la mujer finge pureza debido a una imposición social y, por otro, afirma que el hombre exige esa simulación para continuar con la farsa del noviazgo y del matrimonio. En otras palabras, coincide con el punto de vista de Arlt frente a estas relaciones; no obstante, no lo hace desde la guerra entre los sexos, sino que involucra a ambos sexos, o sea que ratifica que ambos son igualmente cómplices de la ideología de la domesticidad. Es más, cuando Mágina le pregunta a Zarcillo si está enamorada, ella expresa su sentimiento de felicidad a través del discurso de la domesticidad: “¡Te juro que seré una excelente ama de casa; no hallarás en el mundo un nido tan original como el mío!” (1187). A pesar de que el conflicto de la obra es propio del melodrama (los obstáculos que impiden la unión de la pareja), Storni apunta a borrar cualquier signo de amor entre los sexos. Más aún, hay amor entre las amigas, entre madre e hijo, sin embargo, en lo que es el núcleo de la historia, el amor está ausente, con lo cual se acentúa la tesis subyacente de que el matrimonio

es un mero contrato social y sexual, independiente de él. Además, Claudio en ningún momento enuncia una retórica amorosa ante ninguna de las dos mujeres, desnudando la conveniencia de la unión matrimonial. Es más, él se dirige a Zarcillo, con un estilo paternal desde el que, en lugar de palabras de amor, le salen represalias ante la insolencia de la joven, o bien, satisface cualquier capricho que tenga la joven, como si fuera una niña caprichosa. Al contrario, cuando Claudio se dirige a Mágina, le habla como a un par suyo, cuestión que resalta el infantilismo de Zarcillo. Y, ante la propuesta de casamiento, Claudio le propone a Mágina un pacto de conveniencia mutua porque, según su punto de vista, ella podría ocuparse de lo doméstico y él, a cambio, podría mantenerla económicamente. Entonces, no se juega el amor sino la adaptación, o no, a los hábitos y costumbres de la domesticidad. En el diálogo entre ellos, sin embargo, es evidente que Mágina se resiste a asumir el lugar subordinado que le espera como esposa. Por otra parte, Claudio intenta seducir a Mágina, halagándola, pero ella retruca con ironías que dejan a la luz la falta de sinceridad de Claudio. Para él, el casamiento, al contrario de los personajes de Arlt, es una inversión económica conveniente. Sin embargo, hay algo más: “Lo que más me atrae en usted es lo imposible que hay en usted misma. La seguridad de que nadie la tendrá nunca completamente” (1149). Lo que evidencia que Claudio desea demostrar que puede someter a la “mujer imposible”, probando, así, su hipótesis de que toda mujer necesita estar bajo el dominio de un varón. Está claro, en la trama, que Mágina no está enamorada de Claudio y solo quiere llevar al extremo los límites de la masculinidad hegemónica mediante la confesión de su maternidad temprana. Entonces, lo desafía mediante el develamiento de su secreto, y, por su parte, Claudio pone en ejecución su propia performance identitaria falogocéntrica, dejando en evidencia sus prejuicios e hipocresía, sin el cinismo de Erdosain, pero apelando a la misma moral hipócrita de Balder.

A diferencia de lo que ocurre en la narrativa de Arlt, los personajes femeninos de Storni son fuertes y se mantienen por fuera de la relación de poder entre los sexos. La autora expone el conflicto, despojado de pasiones, y casi podría afirmarse que aquél tiene un lugar secundario, porque la obra apunta más bien a demostrar el dilema de cada personaje en sí, y a hacerlos dialogar, con la excusa de una comedia de enredos. Por otra parte, la ausencia del énfasis en el melodrama, que, a veces, torna a la obra un poco lenta, funciona como una estrategia que apunta a realzar la artificialidad de las subjetividades sexuadas. Efectivamente, como venía haciendo ya en las crónicas, Storni enfatiza la artificialidad de todas las identidades de género, que sale a la luz a través de

una representación subjetiva hiper estereotipada, la que se construye a partir de los mensajes recibidos desde los productos culturales que rodean a los personajes. En “Dos mujeres/ El amo del mundo”, la confesión es usada para poner en evidencia los prejuicios de la masculinidad falogocéntrica que, al igual que, en *El amor brujo*, derivan en el abandono de la mujer. Márgara, durante el diálogo con Claudio, varias veces le dice que él, a ella, no la conoce, lo que pone de manifiesto que la mirada masculina se reduce a la femineidad falogocéntrica, razón por la que no puede reconocer en Márgara un modelo de femineidad alternativa. Este desconocimiento, en definitiva, es el que lleva el conflicto a un plano más subjetivo que amatorio.

Además, en los diálogos se detectan las diferencias entre la subjetividad femineina hegemónica y la resistente. La forma de hablar de Gracia y de Zarcillo es infantil, en tanto que ambas se expresan con matices aññados que, en el caso de Gracia, apuntan más bien a enfatizar su carácter inocente y, en cambio, en Zarcillo, realzan su astucia. Estas marcas se acentúan cuando cada una dialoga con su pretendiente, es decir, cuando asumen el rol de joven casadera. El aññamiento surge a través de las palabras, de los gestos y, también, en el hecho de que la única preocupación que tiene cada una es la del casamiento. A su vez, está acentuado el tono infantil, por el modo en que los otros personajes se dirigen a ellas. Es más, así como Gracia es una dulce niña, Zarcillo es una niña endemoniada, que se pule las uñas, que lee folletines, que no sabe nada de lo que sucede en el mundo, fuera de sus relaciones familiares. Ella manifiesta su enojo con frases como: “¡Ogro, ogro! ¡lo odio!” , o bien, grita “quiero casarme”, y se hace la ingenua, mientras seduce a Claudio.

En los diálogos entre Zarcillo, Márgara y Claudio es una constante la caracterización de la condición alterna del otro: Claudio le dice a Zarcillo que es una niña, a Márgara que es inteligente, Márgara le dice a Claudio que es egoísta, Zarcillo le dice a Claudio que él es el amo del mundo. Es decir, cada uno delimita su identidad en base a las características que el otro le adjudica. Pero, cuando es Claudio el que define a la mujer, su voz es puesta en duda, ya que Márgara, en varias ocasiones, le dice a Claudio que nunca la va a conocer profundamente. Esta serie de diálogos sobre las personalidades posee dos momentos de quiebre: uno es cuando Márgara le comunica que tiene un hijo y agrega que sabe que con esas dos palabras se derrumba la imagen que él tiene de ella, y otro tiene lugar hacia el final, cuando ante una discusión con Claudio, ella concluye: “Sabe Usted, que cada día compruebo

más el abismo mental que hay entre uno y otro sexo” (1176). Luego de esta expresión escéptica, Storni pone en boca de Mágina la tesis de la obra:

Yo soy más que una mujer: soy un ser humano. Y frente a Usted, porque no lo necesito, soy un ser libre. ¿Y sabe de dónde me llega mi libertad? De no sentirme íntimamente ofendida por un acto de amor. Lo miro de igual a igual (1177).

La incomunicación entre Mágina, en tanto mujer “descentrada”, y Claudio, que encarna el arquetipo viril, es tal que Claudio concluye que “cuando una mujer razona con la libertad que usted lo hace, no se la siente ya mujer... se ve al camarada” (1179). Es decir, Claudio no puede ver en Mágina otra forma de subjetividad femenina, sino que limita la personalidad de la mujer a la lógica binaria: si es libre, razona y es inteligente, se la asocia con la identidad masculina. Es decir, que la ceguera del androcentrismo le impide a Claudio ver otro modelo subjetivo que no se atenga a la lógica falogocéntrica. Así, para Claudio, hablar con una mujer es dirigirse a un ser inferior, por eso, Zarcillo simula ser una niña para engrandecer la figura masculina. En cambio, Mágina no acepta estas reglas del juego y, así, sobreviene la incomunicación entre los sexos.

La relación de amistad entre Mágina y Zarcillo, y Elvira y Gracia puede pensarse bajo la figura del doble, debido a que ambas representan estereotipos opuestos: las mujeres jóvenes, Zarcillo y Gracia, son las que absorben, sin ninguna crítica, la identidad femenina, y las adultas, Mágina y Elvira, son las que cuestionan los mandatos sociales, y viven el conflicto de asumir una identidad contra hegemónica. En este sentido, emerge, como procedimiento, el doble femenino que funciona como una instancia de aprendizaje subjetivo hacia otro modo de ser y, en consecuencia, otro tipo de relación entre mujeres. Mágina y Elvira son las que ya han tenido parejas, han trabajado, conocen gente, o sea, han tenido experiencias de vida fuera del ámbito familiar. Por el contrario, Zarcillo y Gracia son las que aún no salieron de la protección de la casa materna, las que están demasiado absorbidas por el deber ser femenino y no tienen demasiada experiencia de vida. Por eso, la experiencia es, entonces, lo que funda la diferencia en la relación entre las amigas. Las mujeres adultas mantienen una relación con las jóvenes, de amor, comprensión y hasta de cierta protección hacia ellas porque las aconsejan, escuchan sus preocupaciones, están atentas a sus necesidades e intentan transmitirles sus experiencias. Las jóvenes, más allá del cariño, básicamente, sienten admiración y respeto hacia las adultas.

Desde el feminismo de la diferencia se ha reflexionado bastante sobre la subjetividad femenina propiamente dicha, o sea, sobre la manera de vivir una vida femenina propia y no interpelada por el patriarcado. La propuesta de Luisa Muraro (35) es, precisamente, la de volver al vínculo madre-hija para, desde allí, crear una nueva relación basada en un orden simbólico distinto, y explícitamente vinculado con la experiencia y con la lengua, al que denomina “Orden simbólico de la madre”. Estas ideas de Muraro me han hecho reflexionar acerca de la cercanía que hay entre el concepto de *affidamento* y en el vínculo que une a las mujeres adultas con las jóvenes. Muraro (85) denomina, así, a un modo de relación, en el marco del orden simbólico de la madre, en el que predomina el amor, la libertad y la disparidad entre ellas. Es decir, que no es una relación entre iguales, sino entre dos mujeres diferentes, y que mantienen una diferencia importante de edad, por la que se transforma en una relación casi maternal: la mujer más grande es la que guía, contiene y goza de autoridad sobre la más joven, y esta última deposita toda su confianza en ella, o sea, encuentra, en la otra mujer, respuestas que la contienen y desde la que se puede identificar. Desde mi punto de vista, pensar la relación entre las amigas como una relación de *affidamento* es iluminador y explica, aún mejor, la razón por la que tanto Elvira como Mágina privilegian el amor que sienten hacia la joven, por sobre cualquier otra relación. En este aspecto, es realmente significativo que, en las dos obras, surja esta relación de *affidamento* que se mantiene al margen de la competencia y el egoísmo propios de la relación entre mujeres bajo una lógica falogocéntrica.

En este sentido, Mágina encabeza otro modelo de familia y establece, con Zarcillo, una forma singular de maternidad que se desvía de la figura falogocéntrica madre-suegra, y, al contrario, que apuesta por una relación de amor y protección, sin que suponga imponer modelos de conducta o de vida. En este sentido, la maternidad se caracteriza por la capacidad de dar y de ser liberadora. Así, retomando a Luisa Muraro (98), con respecto a la relación entre estas dos mujeres, el orden simbólico de la madre se evidencia en la distancia etaria entre ellas y, además, la madurez y la experiencia de la materna supone la asunción de una cierta consciencia política. Retomando lo anterior, la estructura familiar de Mágina no es nada convencional porque, entre otras cosas, no hay un hombre que actúe como jefe, es decir, que no hay una figura masculina que asuma un rol autoritario, además de que los vínculos biológicos no son los preestablecidos. En este panorama, Claudio es el que aparece para imponer la voz de la ley, porque, ante la ausencia de una autoridad, él se siente en la obligación de establecer los límites morales y el

control, especialmente sobre Zarcillo. Entonces, como se lee en la siguiente cita, mientras Márgara deja que Zarcillo viva libremente, Claudio le sugiere a aquella que es necesario controlar a la joven, a través de la censura sobre sus lecturas, por ejemplo:

Claudio: (A Márgara) Hay que vigilar a Zarcillo, moralmente; está en una edad peligrosa; suprimirle lecturas, seleccionarselas. No hay que dejar volar su imaginación.

Márgara: Vea, Claudio; en primer término, nada de lo que diga Zarcillo tiene real importancia; sus palabras, sus gestos, son, como en los niños, una necesidad de expansión; se va toda en palabras.

Claudio: Ya sé que es de una pasta moral excelente; pero a su edad un mal libro suele ser decisivo.

Márgara: No crea que las lecturas la impresionan tanto; es muy particular Zarcillo.

Claudio: Y el padre no viene a verla? (1140).

Este diálogo, al inicio de la obra, señala con precisión el modo en que cada personaje establece su relación con Zarcillo. Márgara apela a una autoridad femenina (Muraro 94), en los términos del feminismo de la diferencia, es decir, que construye un vínculo diferente con la joven, que se opone a la forma de ejercer la autoridad de Claudio, y, más bien, apunta a crear una relación simbólica con Zarcillo, en la que ella pueda ser libre de realizar sus deseos.

Al culminar el diálogo con la mención al padre de Zarcillo se pone en evidencia el peligro que, según Claudio, supone la ausencia de la autoridad masculina en esa casa. Por otro lado, otra cualidad de la subjetividad masculina hegemónica que se trasluce en Claudio es que es él quien señala las conductas erradas de Zarcillo, es decir, que se posiciona en el lugar de quien juzga la acción femenina. Y, por último, la masculinidad de Claudio depende de Zarcillo en un punto, ya que ella lo caracteriza con personajes literarios que conoce, ante lo cual Claudio concluye: “Decididamente soy una creación de Zarcillo, una creación futurista de líneas caprichosas y colores abigarrados. Encantado estoy de nacer de nuevo en tan linda imaginación!” (1138). Es decir, que la subjetividad masculina es especular, puesto que está signada por lo que Zarcillo o Márgara afirman de ella, en otras palabras, se delimita por oposición, cuestión esencial de la diferencia sexual hegemónica.

Según Sylvia Saitta, a diferencia de *Dos mujeres. El amo del mundo*, en *Las descentradas*, Medina Onrubia utiliza procedimientos propios de la escritura de folletín que combina con sus ideas anarquistas e, incluso,

algunas provenientes de la teosofía. Sin embargo, desde mi perspectiva, entre los discursos que se cruzan en *Las descentradas*, el discurso feminista es el que está más presente, ya que, justamente, en esta obra se cuestiona la condición femenina. Sin perder de vista el hecho de que en la obra de Storni casi no se aluda a las emociones, desde mi punto de vista, en ambas obras, la imaginación melodramática se recrea en los conflictos éticos de sus protagonistas, que van más allá de la crítica a la moral burguesa. Revisando el concepto de imaginación melodramática de Brooks desde la lectura de Herlinghaus (108), podemos afirmar que ésta está directamente relacionada con el proceso de modernización, con la vida burguesa y con la articulación de una nueva subjetividad femenina. El ejemplo clásico es el drama que vive Emma, en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, pero, más acá de ese clásico personaje francés que encarna la crisis de la sociedad moderna, tenemos a Elvira y a Márgara, en quienes, justamente, se juega el problema de la subjetividad femenina moderna. En este sentido, ambas, junto con Gloria, exacerbaban y encarnan el dilema de sostener una identidad propia, fuera de la lógica falocéntrica.

Ahora bien, cabe aclarar que *Las descentradas* contiene dos historias de amor que se cruzan pero que se diferencian, porque una es más convencional en relación con los argumentos de las novelas semanales, y la otra plantea conflictos y dilemas diferentes, que, incluso, transgreden las reglas del folletín. La primera es la que vive Gracia: su percepción del conflicto es puramente sentimental, excluyendo la injerencia de cuestiones políticas, lo que establece una correspondencia exacta con la ficción doméstica. En este sentido, es un relato que busca un modelo de felicidad en el que sea posible el encuentro entre el orden de los deseos y el orden moral. El noviazgo es el escenario predilecto en el que Gracia vive la tensión entre responder o no a su deseo y/o a los pedidos de su pretendiente, como sucede cuando, en el living, Juan Carlos quiere besarla y ella le advierte que alguien de su familia puede verlos. Todos los indicios llevarían hacia una resolución feliz en el matrimonio: noviazgo, buen candidato, fiesta de compromiso, retórica amorosa, pero su proyecto se frustra porque Juan Carlos la abandona. Desde la óptica de Gracia, que es la de la subjetividad femenina hegemónica, el obstáculo es que Juan Carlos decide romper la relación, sin causa aparente. Gracia, entonces, sufre por el abandono, cual heroína de folletín, pero nunca toma conocimiento de las intrigas y relaciones complejas que se tejieron en torno a la relación. Para Gracia, el motivo del desamor de Juan Carlos es tan mágico y espontáneo como es el arrebato de amor, característico de la

escritura melodramática, lo que, a su vez, acentúa la condición pasiva de la heroína que sufre sin saber por qué.

La historia de Elvira es la que transgrede las normas del folletín tal como se conocía en la época, lo que no significa que se desvíe del melodrama. En este sentido es relevante recordar que la escritura de folletín es una forma del melodrama, pero éste, o más precisamente, la imaginación melodramática es un concepto más amplio y complejo, es decir, que en absoluto se reduce a un género, sino que es una estructura capaz de abarcar diferentes géneros e, incluso, medios, como explica Herlinghaus (112). Retomando, Elvira ocupa el lugar de la heroína que enfrenta un drama moral, atravesado por el desencuentro amoroso. Beatriz Sarlo (25) explica que el amor, en la escritura de folletín, es la materia narrativa por excelencia, a partir de la que se tejen una serie de peripecias que diseñan un vasto imperio de los sentimientos organizado según tres órdenes: los deseos, la moral y la sociedad. Justamente, Elvira tiene un dilema entre su deseo (ama a Juan Carlos) y el orden moral (traicionar a la amiga). Si la obra siguiera las convenciones de las novelas semanales, la transgresión moral de Elvira estaría en que es una mujer casada, que se enamora de otro hombre. Sin embargo, a ella no le preocupa ni traicionar a su esposo, ni quedar fuera de su ámbito social, sino que su conflicto está en la culpa que siente al traicionar a su amiga. Este es un primer lugar de transgresión a las reglas del folletín, ya que Elvira pone en un segundo plano su amor por Juan Carlos, privilegiando su fidelidad hacia Gracia. Entonces, Elvira coloca en primer plano una relación sororaria, de amistad entre las mujeres, que no se deja corromper por la competencia femenina, habitual en el imaginario falogocéntrico. Así, Elvira renuncia a Juan Carlos, pero, no por ello muere o queda marginada, sino que, más bien, tiene una invitación a conocer un mundo nuevo, en el que podría tener una vida más libre: Europa. Una segunda transgresión es que las convicciones de Elvira competen a cuestiones políticas: ella es interpelada por el feminismo, a través de su amistad con Gloria y la reflexión consecuente sobre el ser femenino, y, también, se halla involucrada en la política nacional, ya que ella opina, conoce y discute de igual a igual con Juan Carlos sobre las intrigas y la corrupción del gobierno de entonces. Vale recordar que ella es la informante anónima que le pasa datos al periodista (Juan Carlos) acerca de los negocios fraudulentos del ministro López Torres (su marido). Si bien no hay marcas explícitas en el texto que den cuenta de una crítica hacia la realidad política, es relevante tener en cuenta dos cuestiones: por un lado, que la obra se estrena durante el gobierno de Marcelo Torcuato de Alvear,

lo que permite suponer que López Torres es un funcionario de aquél, por otro lado, que se pueden intuir alusiones autobiográficas, dado que Medina Onrubia tenía muchos vínculos con la política nacional y, desde su militancia anarquista, tenía una posición crítica frente al gobierno. En este sentido, se resignifica la figura de López Torres como el que encarna el estereotipo del político corrupto, millonario y con prácticas mafiosas, a las que acude tanto en su vida pública como privada.

Una de las características más comunes del género melodramático es que, ante un orden estable de cosas, aparece el conflicto e interviene un personaje que encarna el mal. Indudablemente, en la obra, este personaje es el del marido de Elvira, a quien no le interesa si ella lo engaña o no, sino que quiere demostrar que ella le es infiel para que desaparezca de su vida. Entonces, se destaca la personalidad malvada de López Torres, que no solo es un corrupto sino que se empeña en hacerle daño a Elvira. Pero el bien no triunfa y el orden se restablece a costa del sufrimiento de los afectados por el conflicto: Juan Carlos rompe su compromiso con Gracia, y, a su vez, Elvira abandona a Juan Carlos; en conclusión, los tres quedan solos y ninguna pareja queda armada. El amor desdichado entre Elvira y Juan Carlos tiene una razón de índole legal, que es que ambos están en relación con otras personas, sin embargo, bajo esta estructura del obstáculo legal o moral, se juega la transición de dos maneras distintas de relación entre los sexos: es decir que Gracia representa a la joven casadera y López Torres al marido en sus formas ya conocidas y aceptadas socialmente. Por el contrario, Juan Carlos y Elvira arman la pareja futura, la de un nuevo contrato entre los sexos, ya que Juan Carlos queda fascinado de una mujer que es independiente, que tiene participación en la vida política e, incluso, con la que acuerda ideológicamente. Y Elvira se siente amada por un hombre con ideales que la busca por el cariño y la admiración que le tiene. A la vez, ella es un personaje racional que reprime sus sentimientos y se esconde tras un estilo irónico. A modo de ejemplo, cuando Juan Carlos le confiesa que la ama, ella lo evade con ironías, ridiculizando la retórica amorosa, hasta que le dice:

Elvira: Nunca, por más que piense, sabrá lo que era mi soledad. La desesperación de mi soledad. La angustia de cerrar mi alma a todo... de atar mis palabras, mis gestos, mi voz... Y usted me dio la paz, la serenidad, el equilibrio que había buscado tanto tiempo en vano... Nuestros paseos, nuestras conversaciones, eran tanto para mí, obligada a callar siempre, a hablar nimiedades, a olvidarme de que podía pensar... En esos momentos yo era otra mujer... Me llenaba de

oxígeno el pecho y el alma... respiraba... Y después, muchas veces, cerrando los ojos te evocaba y encontraba en mí fuerzas para tolerarlo todo. Era tan puro mi afecto... O yo me hacía la ilusión de que lo era... (*Él le toma una mano; ella la deja abandonada, inerte*). Por eso en este momento me haces daño. A veces yo veía con terror que esto iba a llegar. Era una cosa irremediable que llegase... Muchas veces pienso que tantas mujeres habrían caído por eso... Solamente por sentirse por unos minutos seres libres y conscientes... Yo, como tantas, pagaré el precio de mis cortos momentos de alegría... Y es mejor... mejor que así sea... -

Juan: ¿Ves? Tu también lo quieres... me quieres...

Elvira: No. Yo no quiero a nadie. Pero estoy tan sola, tan sola...

Juan: Yo te adoro, Elvira. Te lo juro.

Elvira: De una cosa noble y buena, haremos una infame... yo no quiero perderte... Y es humano. No puede irse contra la vida...

Juan: Por qué infame. ¿Por qué?

Elvira: Tú lo sabes... Gracia, él...

(Medina Onrubia 52).

Por otro lado, en ambas obras la imaginación melodramática tiene lugar a partir de una estética del exceso, en la saturación del conflicto. La voz irónica de Elvira ante Juan Carlos y la voz moral de Mágina ante Claudio tienen ciertos rasgos excesivos en la reiteración del conflicto, en las elecciones que realizan y en el modo en que se dirigen a sendos hombres. Considero que este exceso tiene que ver con la interpretación de una experiencia de vida, por parte de las autoras como mujeres, que no ha tenido demasiado lugar en el terreno de la representación y que necesita ser dicha y reiterada. Si, como dice Brooks, el melodrama no puede configurar el nacimiento de una sociedad nueva, sino el de una sociedad reformada, entonces, ambas obras exigen una revisión del sistema de géneros, que no significa una nueva sociedad (desde el feminismo se ha imaginado una sociedad sin matrimonio, una sociedad de mujeres solas que se autorregulan y viven en armonía), sino que apunta a reformar las relaciones entre los sexos.

En "Dos mujeres / El amo del mundo", la confesión de Mágina, y el consecuente abandono de Claudio son, para Masiello (252), señales de una reflexión profundamente cínica sobre las posibilidades de liberar a las mujeres de los roles ya establecidos por la sociedad patriarcal. Salomone (255) discute la visión pesimista de Masiello (253), destacando que la esperanza está puesta en el viaje a Europa y en la asunción de los valores positivos de la madre

por parte del hijo. Estoy más de acuerdo con esta última lectura, a la que le agregaría lo siguiente: por un lado, Mágina, al inicio de la obra, manifiesta que su mayor deseo es viajar por el mundo, y, por otro lado, desde Buenos Aires, en 1927, viajar a Europa es ir hacia una sociedad que se imaginaba mucho más avanzada que la porteña. En este sentido, vale preguntarse si el viaje a Europa es un castigo o, más bien, es una salida esperanzadora. La obra de Storni posee una impronta mucho más declarativa que la de Medina Onrubia al respecto, por eso el viaje del final no supone una huida, sino que, para Mágina, viajar pasa a ser una oportunidad para conocer otras culturas y otros modos de ver la vida y, para Carlitos, es una vía de aprendizaje subjetivo por la que podrá aprender a ser libre y a evitar el egoísmo del amor propio del hombre. Es más, ante el viaje próximo, Carlitos dice: “Quiero aprender contigo: ¡Llévame! ¡Llévame!” (1225), y estas son las palabras que cierran la obra. Entonces, ambas obras culminan con un viaje al viejo continente, por parte de la mujer “descentrada”. Y este final indica que, en esa sociedad, el conflicto no podía tener una resolución feliz, en el que se retorne al orden social. A su vez, ir a Europa es viajar en el tiempo, más que en el espacio, como si estas mujeres se trasladaran espacialmente hacia el futuro, lo que pone en evidencia el conflicto entre una sociedad atrasada, atada a los prejuicios sociales y a las estructuras rígidas, y el deseo de una sociedad futura, moderna, en la que otra vida sea posible. Como Nora, en *Casa de muñecas*, de Ibsen, las obras de Storni y de Medina Onrubia no resuelven el problema, más bien lo dejan abierto, apostando a un teatro más dilemático que moralizador.

Por último, retomo *Las descentradas*, porque merece un párrafo aparte un personaje secundario, pero, no por ello, poco interesante. Me refiero a Gloria, la amiga de Elvira. En el diálogo inicial entre Gracia y Elvira, se la menciona debido a un comentario escéptico de Elvira sobre el matrimonio. Gloria es tildada de “loca” y fue marginada del círculo social debido al escándalo que generó al divorciarse. Ella estaba casada y decide separarse porque ya no ama a su marido, y se va de la casa matrimonial con sus hijos. Interviene la ley y ésta le quita a los hijos, que vuelven con el padre. Desde entonces, Gloria vive sola y su núcleo social la rechaza, excepto la familia de Gracia, y Elvira que es muy amiga de ella. Gloria es periodista y escritora, trabaja en el mismo diario que Juan Carlos, es más, es la única mujer de la obra que trabaja y, además, es una tarea que le es grata, ya que tiene vocación tanto por el periodismo como por la escritura literaria.

El acto tercero de la obra es el que se desarrolla en la casa de Gloria, la que, además, es el lugar en el que se refugia Elvira, cuando el marido descubre que

se ve con Juan Carlos. Además, es el acto en el que se resuelve dramáticamente la trama, y es el más complejo, ya que se superponen, al menos, tres cuestiones más: la reformulación del drama de Nora en *Casa de muñecas*, de Ibsen, la puesta en abismo de la obra que posiciona a Gloria como áter ego de la autora y la tesis central de la pieza respecto de la subjetividad femenina.

Respecto de Ibsen, no está demás tener en cuenta que, en el Río de la Plata, su preponderancia abarca desde el momento en que Ruben Darío lo incluyera en *Los raros*, hasta la etapa de mayor repercusión en la escena teatral, mediante el estreno de las obras *Casa de Muñecas* y *Espectros*, a finales del siglo XIX (Dubatti 103). Ahora bien, el éxito de Ibsen no se reduce al hecho de haber sido importante en la escena porteña, sino, también, por la notable influencia que ejerció entre los dramaturgos locales. Respecto de *Casa de muñecas*, Nora, la protagonista, es un personaje que se estructura por la disonancia entre lo añinado y lo adulto ya que ella lucha por ser reconocida como una persona adulta en una sociedad que la define, bajo el falogocentrismo, como una subjetividad inferior a la masculina. En este sentido, el drama de Nora es semejante al que se hace evidente, tanto en la obra de Storni como en la de Medina Onrubia, con la diferencia de que en sendas obras se retoma la dicotomía entre lo añinado y lo adulto, pero, lo dividen en dos personajes femeninos distintos y especulares: Elvira y Márgara, por un lado, y Zarcillo y Gracia, por otro. Además, Gloria parece representar la vida de Nora, de Ibsen, luego de su partida de la casa matrimonial: el divorcio de su marido le costó no ver más a sus hijos y ser rechazada en los círculos sociales, pero le permitió tener una vida independiente y realizarse intelectualmente.

A su vez, la conversación entre Gloria y Elvira constituye una puesta en abismo de la obra misma, y, en consecuencia, una detención de la acción dramática. Gloria Brena, áter ego de Medina Onrubia, como dice Saítta (1995), dialoga con Elvira sobre el quehacer literario. Gloria está escribiendo una ficción que se llamará *Las descentradas* y que parece ser una novela de tesis ya que, en ella, la autora realiza una explicación de los diferentes tipos femeninos hasta llegar a la “descentrada”, o sea, al tipo de mujer en el que se ven reflejadas ambas amigas. Leamos la descripción de la protagonista de su novela, por parte de Gloria:

Mi heroína es hermana nuestra... En ella estamos todas, todas nosotras... las que no pensamos, las que no sentimos, las que no vivimos como las demás. Las que entre la gente burguesa somos ovejas negras y entre las ovejas negras somos inmaculadas... (59).

A través del nosotros inclusivo, Gloria mezcla realidad y ficción, es más, se pierden los límites a tal punto que cuando Elvira, antes de la cita, le dice a Gloria: “Supongo que no te habrás metido conmigo”, es como si el personaje, con resonancias pirandellianas¹, cobrara consciencia del hecho de que está siendo construido como tal y, en verdad, hablara Medina Onrubia, a través de Gloria, al explicarle que se está refiriendo a todas. A su vez, ese “todas” incluye no solo a los personajes de la novela de Brena, de la obra de Medina Onrubia sino, también, a la autora, en una especie de diálogo que se refleja en espejos enfrentados, para generar su repetición infinita. La conversación, que podría ser, también, la de Medina Onrubia con Elvira, pasa a ser estrictamente literaria. Las mujeres “descentradas”, entonces, no solo no tienen lugar en la sociedad, sino que tampoco lo tienen en la institución literaria, por eso Elvira reclama una tradición con la que identificarse. Saítta (55) detecta el problema que subyace a la obra, porque Medina Onrubia se enfrenta, como Storni, con una tradición que presenta una imagen de mujer estereotipada con la cual no se identifica y, al mismo tiempo, se pregunta “cómo construir una nueva imagen que funcione eficazmente como modelo alternativo” (Saítta 56).

Además, Gloria, al asumir que ha tomado como referente a las “descentradas”, presume que recibirá pésimas críticas y objeciones frente a lo que hace. Escribir es, para Gloria, un trabajo tenaz de lucha, para dominar el lenguaje y es, a la vez, una experiencia subjetiva: la protagonista de la novela es una mujer que, como Elvira, se desvía de lo que se espera de la norma: son las “ovejas negras”, como ellas mismas lo dicen. Gloria imagina que, al publicarla, se burlarán de ella, le dirán que la historia es inverosímil, que abusa del folletín, que los personajes son arbitrarios. Así, Gloria sabe que está escribiendo un texto cuya recepción crítica es difícil, lo que, casi, parece ser una respuesta a la recepción crítica sesgada que padecían las mujeres escritoras.

Detrás del melodrama, esta obra, como la de Storni, plantea como problema la cuestión de las mujeres “descentradas”, es decir, las que están fuera de los estereotipos femeninos. Con el objeto de explicarlo más aún, Gloria comparte con Elvira, más que el argumento, la lectura tipológica de la subjetividad femenina que propone en la novela. Así menciona a la *mujer doméstica* –“la del *crochet* simbólico”, “la mujer del hogar”–, a las

¹ No es casual esta mención a Luigi Pirandello, ya que es otro de los grandes dramaturgos que más influenció en la escena porteña del 20, así que no es inverosímil que Medina Onrubia acuda a una estrategia propia del teatro del dramaturgo italiano.

sufragistas “esas feas marimachos”, a las mujeres excluidas de la sociedad –“las pobres caídas”– y a las “descentradas”. Es muy probable que, como dice Saïtta (57), la diferencia entre las “descentradas” y las sufragistas se deba a una valoración ideológica que proviene del anarquismo, aunque también se describe a la feminista con las mismas palabras con que estaba instalada en el imaginario social, es decir, la mujer que pierde sus condiciones femeninas en la demanda de sus derechos. Por otro lado, a las mujeres “descentradas” no les preocupa tanto la lucha por la igualdad formal, sino que, más bien, interpelan un modelo subjetivo de feminidad, idea que Medina Onrubia comparte con Storni, como vimos al inicio.

En esta tipología se describen las subjetividades femeninas ya instaladas en el imaginario social –las domésticas y las pobres costureritas–, y se incorpora a las feministas sufragistas. Recordemos que estas últimas tienen bastante protagonismo en la época, y que Medina Onrubia, a pesar de no estar del todo de acuerdo con la demanda de derechos políticos, facilitó, desde *Crítica*, la promoción de estas acciones políticas. Ante las preguntas de Elvira, Gloria aclara que a las mujeres marginales no las tiene en cuenta, justamente porque están excluidas: “son muertas”. Ahora bien, están excluidas de la clase media-alta desde la que Gloria enuncia y, desde esa clase es que las “caídas” no importan. Por eso repiensa que se trata, en verdad, de dos categorías: las que asumen la feminidad hegemónica y las sufragistas. Justamente, estos dos tipos femeninos tenían bastante presencia en el periodismo de la época; por ejemplo, basta revisar algunas de las páginas de la revista *Caras y Caretas* para comprobar que, por un lado, abundan las columnas femeninas y, por otro, se publican chistes en los que se ridiculizan a las feministas sufragistas. Probablemente, por el hecho de que éstas ejemplifican un modo de resistencia, cobran relevancia, ya que en base a ellas, Gloria caracteriza a las “descentradas” en lo que es el final de la escena, y la exposición de la tesis central de la novela y, además, de la obra:

(las descentradas) somos las que sufrimos, las rebeldes a nuestra condición estúpida de muñecas de bazar... Entiéndeme bien. No de mujer. No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... saber ser mujer es admirable. Y nosotras solo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida feminidad. Los derechos que queremos son solo los que nos dé nuestro talento... (61).

En definitiva, son las que se resisten a ser artificiales como las casaderas o a vivir en una casa de muñecas, son Noras acriolladas en una búsqueda

subjetiva. Pero, son las que tampoco se identifican con aquellas que luchan por la igualdad de derechos. En este sentido, la descentrada plantea el problema de cómo pensar una feminidad que no se diluya tras la idea de igualdad jurídica, sino que conserve una identidad femenina por fuera del androcentrismo. En conclusión, Medina Onrubia coincide con Storni en la concepción que tiene del feminismo, ya que apuesta por la defensa de una feminidad en sí y, a la vez, por fuera de la lógica binaria, lo cual se enmarca, a su vez, en los principios del feminismo de la diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Nancy. *Deseo y Ficción Doméstica*. Barcelona: Cátedra, 1987.
- Dubatti, Jorge (Coord.). *Henrik Ibsen y las Estructuras del Teatro Moderno*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Herlinghaus, Hernann (Coord.). *Narraciones Anacrónicas de la Modernidad. Melodrama e Intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- Masiello, Francine. *Entre Civilización y Barbarie. Mujeres, Nación y Cultura Literaria en la Argentina Moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Medina Onrubia, Salvadora. *Las Descentradas y otras Obras Teatrales*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Muraro, Luisa. *El Orden Simbólico de la Madre*. Madrid: Horas y Horas, 1994.
- NaléRoxlo, Conrado. *Genio y Figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.
- Saitta, Sylvia. "Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia". *Revista Moral* (1995): 51-59.
- Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni. Mujeres, Modernidad y Literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los Sentimientos. Narraciones de Circulación Periódica en la Argentina 1917-1927*, Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- Storni, Alfonsina. *Obras completas. Poesía, Ensayo, Periodismo, Teatro*. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 1999.