

Superficialidad, simulación y perfidia en las columnas periodísticas de Storni y Arlt”,.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (Septiembre, 2010). *Superficialidad, simulación y perfidia en las columnas periodísticas de Storni y Arlt”,.* IV Congreso Internacional de Letras. UBA, BUENOS AIRES.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/46>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/k4A>



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>.

DESHILVANAR LOS VESTIDOS. MUJERES SOLTERAS EN LA LITERATURA ARGENTINA.

Lic. Tania Diz
(tdiz@arnet.com.ar)

*“A los dos años de usarme fui descosido,
cortado y rehecho de nuevo,
y me encontré vistiendo a una adorable chiquilina...
Esta es la época más feliz de mi historia.
Los trajes son sensibles a la inocencia como nadie puede figurárselo.”ⁱⁱ
 (“Historia sintética de un traje tailleur” Alfonsina Storni)*

Introducción:

Desde los estudios de género, Masiello señala que la mujer, más específicamente, el cuerpo femenino ha sido un tema recurrente durante todo el siglo XIXⁱⁱ en dos aspectos: desde el discurso científico se intentaba reducir a las mujeres a su función reproductora que deviene en el *ángel del hogar* y desde la literatura han sido objeto de inspiración masculina. Cuando en el siglo XXⁱⁱⁱ los intelectuales se preocupan por identidad nacional, aparece la mujer, o su cuerpo, como defensora o detractora de estas ideas.

Se deja ver una notable preocupación por el control del cuerpo de las mujeres, especialmente cuando comienzan a aparecer ciertas figuras femeninas que no responden al modelo de mujer = madre. Entre éstas hallamos a las mujeres solteras que participan de la vida pública en una sociedad que las preferiría casadas y dentro de sus casas cumpliendo con la reproducción biológica y social de sus semejantes. Mayoritariamente, son mujeres que han ingresado al mundo del trabajo: planchadoras, costureras, telefonistas, dactilógrafas, maestras, médicas, escritoras, etc. Podemos afirmar, junto con Masiello que devienen un problema social debido a su tendencia a no tener hijos, lo que supone un peligro para una nación que necesita generar argentinas/os.

Entre las solteras que, dada su participación en el mundo laboral, comienzan a ser representadas en el espacio literario, me interesan las costureras. Y más que las costureras en sí mismas, el estereotipo que se crea a partir del dicho popular *la costurerita que dio el mal paso* y que retoman, al menos, tres textos: *La costurerita que dio aquel mal paso*^{iv}, novela semanal de Josue Quesada, el poema de Carriego que lleva el mismo nombre y la crónica de Storni, “La costurerita a domicilio”^v.

A grandes rasgos, podemos decir que tanto la novela sentimental^{vi} como la crónica^{vii} son géneros en desarrollo, con carácter masivo en esta época, gracias al avance de las tecnologías. A su vez, mujeres y varones de clase media encuentran en estas formas de escritura, un medio de vida. Se incrementa, también, la cantidad de lectores, gracias a las políticas educativas y, como señala Sarlo, hay una gran cantidad de lectores de clase media- baja que acceden a este tipo de textos.

Finalmente ambos escritores pertenecen a la clase media, toman las mismas áreas temáticas y se dirigen a la misma lectora virtual. Ahora bien, no son, únicamente, las coincidencias las que me llevan a establecer un diálogo entre los textos, sino la sospecha de que entre ellos puede haber diferencias radicales si acudimos a la teoría literaria feminista^{viii} para analizarlos.

Algunos aspectos generales:

La crónica de Storni fue publicada en el diario La Nación en 1920, un año después de la publicación de la novela, en una columna semanal titulada *Bocetos femeninos*. Los dos textos apelan a un mismo referente: las costureritas representadas por los poetas.

Un gesto inicial, un trazo legible en los primeros renglones nos susurra la diferencia que los hará deambular por distintos caminos. Quesada cita unos versos de Evaristo Carriego^{ix} que inician y cierran su novela, recurso que podemos leer como de inclusión del texto en el universo literario del momento o demostración de un cierto saber por parte del autor, sumado a un evidente adelanto de la trama folletinesca. Alfonsina, sin nombres propios, comienza con la siguiente frase:

“Sale a la calle a la misma hora en que lo hacen las estrellas...” Esto ya está bastante bien y ha hecho gastar sesudas carillas a los poetas lánguidos”.^x

Cita que no sólo ironiza el tono utilizado por algunos escritores para describir a estas costureras (entre los que estarían Quesada y Carriego) sino que también establece una posición tomada desde la que estará desarticulando los supuestos básicos que conforman el estereotipo.

El uso de las voces narradoras deja traslucir el tipo de relación que cada uno de los escritores establece con el personaje central, la costurera, y determina la organización del texto.

La novela^{xi} posee un narrador omnisciente que no sólo digita las acciones de sus personajes y les da la palabra, sino que además, abusando de un tono paternalista, los evalúa sobre la base de lo correcto e incorrecto moralmente. Un buen ejemplo de ello es el hecho de adjetivar a cada personaje, a modo de presentación. La madre de Ma. Luisa es “La buena madre”^{xii}, “una mujer de temple...”^{xiii} pero desconocemos su nombre. Ma. Luisa y Esther aparecen por su nombre o por su oficio, sin adjetivos calificativos junto al nombre, excepto el uso del diminutivo: “costurerita”. Los dos varones centrales en la novela están despojados de calificativos y son los únicos que aparecen con nombre, apellido y profesión: Emilio aparece a veces como *el obrero Sánchez* y otras veces como *Emilio Sánchez* y Lima como “*El Teniente Carlos Lima*”.^{xiv}

El/la narrador/a en las crónicas que Storni publica en La Nación es un tema para otro trabajo porque ella firma estas notas con el seudónimo Tao Lao y narra en 1^{ra} persona sugiriendo una identificación inmediata entre la firma y el/la narrador/a. Esta transparencia se opaca cuando notamos una variación permanente con la identidad sexual del mismo que no sólo impone la ficción en un texto periodístico sino que también habilita un juego muy interesante en cuanto a las identidades de sexo-género.

En la crónica que nos ocupa, el/la narrador/a, del que no podemos afirmar su identidad sexual, interpela a la costurera: “No me ocultarás... . No me digas que no...”^{xv} Elude ocupar un lugar de superioridad y sus afirmaciones tienden más a provocar a su interlocutora que a delimitar el valor de las acciones desde la moral. Así es como la costurerita pasa a ser la lectora virtual del texto.

Madre o Solterona: dos destinos?

En la novela, la madre de María Luisa y la primer oficiala del taller muestran el horizonte posible para las mujeres jóvenes: esposa- madre o solterona. Esta posibilidad dual carga con una connotación moral siendo la madre *buena*, al haber cumplido con el mandato biológico, y la oficiala “una vieja y solterona”^{xvi} porque no ha formado una familia, *no tiene lugar* en el ámbito doméstico, lo que la excluye del deber ser de *la mujer*. A pesar de que su socialización pasa por participar en el mercado

laboral, su sexualidad se halla fuera del control de los varones, al no haberse sometido al contrato sexual.

La madre se ha entregado a sus deberes de reproducción social y biológica y la solterona a su trabajo. Ambas, en los diferentes lugares que abre la dicotomía público/privado, son seres que trabajan para otros y, por lo tanto sin deseos propios y vacíos de sexualidad, de corporalidad. *“En su casa, la buena madre le aguardaba siempre con el almuerzo listo.”*^{xvii} Es la práctica en el espacio doméstico lo que la enaltece mediante los epítetos *buena* y *abnegada* que la acompañan.

La oficiala es devaluada socialmente porque su práctica, no doméstica sino laboral, o sea en el espacio público, tiene un final *improductivo*:

“Llegará un día, - pensaba siempre- en que yo sea vieja, y vengan otras, con manos ágiles, con gustos más refinados y me reemplacen... Me tendré que ir... ¿Dónde? ¡Yo que no supe más que hacer sombreros durante toda mi vida!-. Y ahora, frente a la realidad de su destino, este pensamiento era una cruel obsesión que le ahogaba un sollozo en la garganta.”^{xviii}

¿Porqué esta imagen de fracaso tan acentuada? ¿Cuál es la causa de la angustia que siente frente a su propia imagen? Y aquí surge un prejuicio que está jugando en el imaginario social de aquél entonces que es la relación de contigüidad: mujer-madre. Por opción u imposición, la solterona es el símbolo de la no realización femenina. Y las mujeres *no madres/esposas* causan un rechazo social manejado desde una ideología patriarcal que intenta sostener el modelo de familia nuclear que coloca a la mujer en el ámbito doméstico.

Con leer algunos de los títulos de las crónicas^{xix} escritas por Storni entre 1919 y 1920 en los que se dedica a nombrar a las mujeres según sus profesiones, sus modos de andar por la ciudad, sus costumbres, sus edades, clases sociales... salta la evidencia de que las mujeres poseían una diversidad que excedía la variable casada/soltera propuesta por Quesada.

¿Un mismo traje de presentación? :

En ambos textos es el oficio que realiza lo que le permite, a la costurera, transformarse en personaje a modo de umbral de entrada que demarca los límites de su propio ser en el espacio público. Sin embargo, en la novela sobretodo, estarán jugando, en la conformación de su subjetividad, las redes familiares que le asignan roles tales como el de hija y hermana. Creo que Quesada entrampa a la costurera en la telaraña de su familia, en cambio Storni la sitúa como una mujer sólo responsable de sí misma, dejando en un segundo plano a la familia de la que proviene.

En la novela, Esther en segundo plano y Ma. Luisa en el primero, transitan un proceso de re-ubicación social- familiar. Familiar porque ambas poseen un núcleo familiar y apuntan (o deberían apuntar) a formar otro; social debido a su pertenencia a la clase trabajadora con intenciones de ascenso en la escala. A su vez, ambos niveles se hallan atravesados por las relaciones intergenéricas.

La mujer joven soltera, según Quesada, lleva impresa la sexualidad en su cuerpo, las marcas de su feminidad son las que la hace deseosa para los hombres, casi a pesar de ella. Aquí reside el peligro que ella corre al portar con este estigma y que desencadenará el conflicto.

Ambas mujeres parten desde puntos extremos: Ma. Luisa desde lo *correcto* moralmente, lo cual aparece pegado directamente a su pureza física y espiritual. *“En la sencillez de su traje blanco, la silueta de Ma. Luisa destacaba las líneas de su belleza fresca y juvenil.”*^{xx} Y Esther parte desde el uso *indebido* de su cuerpo que la hace infeliz y se nota en su aspecto físico. *“Sus ojeras negras, la palidez de su rostro, su vestido oscuro, sus medias de lana y sus zapatos.”*^{xxxi} Una de blanco y la otra de negro, como para afirmar la caída que las separa.

Estas jóvenes solteras aparecen escindidas por una cierta organización en la que la moral delimita los espacios de lo bueno y lo malo. Espacialidad que se delimita en sus cuerpos. En las mentes yace el mandato moral que proviene del hogar y les indica que deben trabajar para ayudar a sus congéneres y formar otra familia. En sus cuerpos reside un deseo sexual-inmoral, deseo que no reconocen como tal, sino que termina colocándolas en el lugar de objetos deseados por los varones. El riesgo que corren en la calle es que pasan a ser pura sexualidad circulante y están expuestas a las miradas masculinas que pueden cautivarlas, ya que ellos sí son conscientes de que ellas son seres sexuados y débiles.

Este es, justamente, el argumento que utilizará el Teniente Lima para seducir a Ma. Luisa:

“Si yo he sido defensor de Emilio, más lógico resulta que lo sea ahora de Ud. ... ¡No se imaginan a lo que se exponen, andando solas por ahí! ¡Los domingos se vuelca en Palermo todo el populacho y son capaces de asaltarlas!”^{xxii}

Storni también se detiene en la descripción del modo de vestir de la costurerita:

“gracioso peinado, copiado a las personitas que forman la aristocracia de su barrio, (...) Trajecito obscuro, lo que afina la silueta y le da cierto chic; detalles imitados a las artistas de cine; zapatos y medias caros -un sacrificio de la familia-; carita fresca y un poco tosca; esas cosas que tiene la inmigración.”^{xxiii}

Ahora bien, mientras Quesada las muestra *atractivas a pesar de sí mismas*, Storni pone el acento en el artificio que les requiere salir vestidas a la calle, lo que las hace enteramente responsables de sus ropas. Incluso, usa esta descripción para criticar la falta de personalidad que poseen al no pensar en otra cosa que en la imitación de la que está en la clase social inmediatamente superior o/y en las estrellas de cine. Esta es una preocupación recurrente en sus crónicas en las que va comprobando que algunas mujeres son solamente aquello que parecen. El parecer está circunscripto a lo que se halla ante los ojos (y el juicio, podemos agregar) del otro. El cuerpo, su vestimenta y sus movimientos. Diría Storni que quien se atreve a exponerse en el espacio público y es mirado, intenta responder a lo que el deber ser y los discursos de la moda y el cine imponen como correcto, sin notar las consecuencias que ello acarrea.

Alfonsina, abusa del estereotipo que conforman a las costureritas para criticar el proceso de des-subjetivación que supone su carácter imitativo y ridiculizar la obsesión de éstas por encontrar no a *un* hombre, sino a *el* hombre. La crítica tiene que ver con que este tipo de mujeres invierta su tiempo únicamente en este sentido y que salgan al espacio público para casarse y retornar, así, a *su* espacio: el ámbito privado. Cumplir con el contrato social, que, como bien lo señala Pateman, implica, sin mencionarlo, al otro contrato: el sexual, que subordina a la mujer, reduciéndola a su rol de madre/ esposa. Claro que el objetivo de este estereotipo femenino es casarse para ascender en la escala social. *“No me digas que no; es una corbata que a su vez representa un sueldo de empleado de doscientos a doscientos cincuenta pesos y que realiza para ti la ejecución de un sueño dorado”^{xxiv}* Así es como la ingenua enamoradiza de Quesada, es aquí una mujer calculadora de sus propios intereses.

Incluso en otra crónica, *“La Impersonal”^{xxv}* acentúa la agudeza de su postura crítica, profundizando el vacío de subjetividad que la adopción de un cierto modelo le produce. E invita al/a lector/a a compartir la descripción de un estereotipo más amplio en el que podemos incluir a la costurerita.

“¿Quién es la impersonal? Todos la conocemos: es la eterna imitadora, abundante en toda gran ciudad y superabundante en la pequeña ciudad que de gran ciudad oficia.”^{xxvi}

En esta, Alfonsina, describe un estereotipo de mujer característico de la ciudad moderna. Es una *“eterna imitadora”^{xxvii}* de las conductas que la sociedad les exige a

las mujeres para llegar a ser *la mujer* que se exige en pos de una cierta homogeneización.

“*Hueca como las cañas, como ellas flexible al halago, como ella alargada de inútil orgullo y de oscura vanidad.*”^{xxviii} Hueca en tanto que no manifiesta sus pensamientos, sensible al halago, siendo que busca agradar a los hombres, es la que vive en sus propios paraísos artificiales hipnotizada por el sonido de la máquina de coser, como ironiza Storni, sobre el final de “*La costurerita a domicilio*”.

La costurerita arrepentida:

Mientras Storni se separa de la moral tradicional, al criticar lo que es considerado como un buen comportamiento; Quesada muestra en Esther las marcas físicas que conlleva una caída, un mal paso.

El peso del vestido negro, en Esther, no viene a afinar su silueta, sino que muestra a todos su impureza. Bajo el estigma de la *desgracia merecida*, su ropaje no hace más que hacerla públicamente culpable de haber sufrido una caída sexual. Acontecimiento que yace en el pasado y retorna a cada momento en su aspecto. Ma. Luisa funciona, en este caso, como mediadora ya que le permite conocer a su futuro esposo: su hermano.

Detengámonos en la escena de la transformación de Esther: Ma. Luisa le saca su ropaje de *niña triste* y la cubre con sus propios vestidos. De esta nueva imagen se enamora Emilio, el que, a su vez, se salvó de la cárcel gracias a su hermana.

Una vez legitimada la situación de Esther, mediante el matrimonio, ésta se incorpora a la sociedad e incluso asciende económicamente gracias al cargo de diputado de Emilio. Es así como ella ha podido ascender, casi usurpando el lugar de su amiga efecto que habla de un principio de intercambio en dos sentidos. Por un lado, señala un camino de ascenso que la dicotomía moral/inmoral propone como imposible, ascenso que va de la mano de un varón de ideas socialistas, progresistas para la época. Y por otro lado, como veremos más adelante, la caída que es pasado en Esther pasa a ser presente en Ma. Luisa en un carácter transitivo y con un desenlace fatal.

María Luisa y su hermano:

Ma. Luisa defiende a su hermano sin comprender ni aceptar sus ideas políticas, solamente los varones, en la novela, aparecen vinculados a alguna ideología. Esta marca de desinterés, naturalizada en la novela, es uno de los aspectos que critica Storni en la costurera, como signo de no aceptar la clase a la que pertenece:

“*En vano tus hermanos, muchachotes afiliados a las bibliotecas avanzadas, llegan a tu casa silbando el himno de los trabajadores (...)*”^{xxix}

La costurerita de Quesada aparece pegada al paradigma de los afectos, de la domesticidad y, en la escena militar, tiene solamente las armas del amor filial para luchar por su hermano. Mantiene una relación singular con la Ley, ya que no la cuestiona ni la ignora, propone otras reglas de juego. La Ley impone la condena, pero las leyes de los afectos tienden a humanizar a los actores y, así, provocar otro resultado. De algún modo podríamos decir que las leyes no escritas de las relaciones familiares emergen desde el espacio doméstico y modifican subterráneamente a la ley escrita.

Ma. Luisa, entonces, funciona como mediadora entre la lógica de la domesticidad y la lógica de la Ley escrita y logra la liberación, sin culpa, de su hermano. Aparece, interviene, actúa, envolviéndose con un vestido conocido: *para un otro*.

La sutilización del castigo:

Porque no era Zeus quien proclamó esto ni la justicia compañera de los dioses subterráneos; no fijaron estas leyes entre los hombres. Ni pensaba yo que tus proclamas tuvieran tanta fuerza que permitieran a un mortal transgredir las leyes no escritas e inmutables de los dioses. Que ellas no ahora ni ayer, sino siempre viven, y nadie sabe cuando surgieron. ^{xxx} (Palabras de Antígona a Creonte)

Antígona defiende a su hermano y sufre su condena en público, habilitando el ya clásico debate entre las leyes de los hombres y las de los dioses. ¿Qué es lo que le pasa a Ma. Luisa que, se algún modo, infringe las leyes masculinas?

Como dijimos anteriormente, la costurerita defiende a su hermano, *vestida de mediadora*. Este acontecimiento puede ser aceptado, desde el orden moral, en nombre del amor filial; sin embargo supone un movimiento que no llega a ser transgresivo pero sí peligroso: es una mujer la que interviene en el seno de la justicia y, lo que es peor aún, impone leyes que *no fueron escritas por ellos*.

Sabemos que Antígona no obtiene el perdón de Creonte y ella acepta su condena en público, lo que le trae desgracias al Rey. En cambio, Ma. Luisa vive en una sociedad moderna donde se han acrecentado los mecanismos de control hacia las mujeres y el castigo que recibe, ejecutado por un varón, es el mismo, pero queda invisibilizado, cubierto tras la esfera privada.

Este mecanismo de sutilización del castigo es el que lleva adelante el Teniente Lima con su trabajo de seducción. El goce sexual con mujeres jóvenes lo enaltece, a pesar de que pueda sufrir alguna condena social pero que no sale del espacio privado o de las conversaciones entre mujeres. Conoce las reglas de un juego en el que es poderoso y permanece siempre arriba, a pesar de la caída sexual, aún cuando no posea una conducta moral excelente.

En la mente de Ma. Luisa yace el mandato de *ser para los otros* que hace que no piense en realizar algo para sí misma.

“La miraba (su madre) en los ojos para tratar de leer en ellos la verdad que suponía... Pero Ma. Luisa, que acababa de cumplir dieciocho años, no había tenido tiempo de pensar seriamente en un novio. Sentía por su oficio verdadera vocación y trabajaba con un entusiasmo increíble”^{xxxii}.

Sin embargo, como podemos leer unos renglones más abajo, es en su propio cuerpo donde reside el peligro.

“Sus encantos, sin embargo, eran capaces de inspirar una pasión. Su traje blanco, de verano, con amplio escote, permitía admirar la línea perfecta de su cuello; las mangas cortas dejaban al descubierto sus lindos brazos; la blusa vaporosa diseñaba los contornos de sus senos.”^{xxxii}

Y, como corresponde a estas novelas, en donde el argumento central pasa por el amor, aceptar a un hombre y entregarse a él es la única acción que realiza pensando en sí misma.

En un principio, su cuerpo posee un poder de atracción que sigue siendo para otros, y es el Teniente quien no puede dejar de percibir su sexualidad mientras que

ella no sospecha siquiera sus propios deseos. Una vez involucrada en la relación, se desviste y aparece disfrutando de su sexualidad.

En un primer momento, su condición de *bella-pobre* funciona como arma que la lleva a ser elegida y en un segundo momento deviene obstáculo ya que no es la esposa que le conviene al Teniente. Este conflicto provocado por la unión de los opuestos abre el espacio a la duda. En la vacilación es el varón el que decide según su conveniencia. La caída, como dice Sarlo, es la figuración moral de un obstáculo a la vez social y económico pero también, creo yo, es el precio a pagar por haber abandonado su traje de mediadora.

Frente al noviasgo, ella imagina su conclusión en matrimonio feliz pero, dadas las diferencias que los separan, deviene en una relación desigual de amantes que no entra dentro del paradigma moral que domina el universo literario. Ma. Luisa es activa hasta que el personaje masculino deposita su mirada sobre ella. A partir de allí deviene objeto, al que se abandona.

Respecto a la relación de la costurera con los hombres, Storni elude cualquier juicio que tenga que ver con mostrarlas pasivas o ingenuas y, más bien, critica su obsesión por *el hombre soñado*. Así es como les dice:

“¡Oh costurerita! Tu destino no es muy amplio, ya que el pozo en que te ahogas es una corbata. (...) No me digas que no; es una corbata que a su vez representa un sueldo de empleado de doscientos a doscientos cincuenta pesos y que realiza para tí la ejecución de un sueño dorado.”^{xxxiii}

Una vez más el recurso es la vestimenta, la costurerita, siempre preocupada por disfrazarse para simular otra clase social, se deja llevar por una corbata, es la ropa lo que la lleva a pensar que le espera un mejor pasar económico. Esta mujercita no desea, no se enamora salvo de su propia idea de ascenso. De ahí que Storni haga hincapié en los paraísos artificiales que ella inventa y que, creo yo, están estimulados por el cine y los folletines, como el que estamos analizando aquí.

El mal paso:

¿Cuál es el mal paso de Ma. Luisa? ¿El de haber cedido a los deseos despertados por el teniente? ¿O no tiene que ver también el hecho de que, una vez que transgrede las leyes para defender a su hermano, desea realizar/ explayar su propia subjetividad?

Las costureras usan sus manos para trabajar pero no deben hacer uso libre de sus pies... sus pasos están sujetos a evaluación, pueden ser buenos o malos. Creo que señalar a *aquél mal paso* tiene que ver con limitar el uso que puede hacer, una mujer, de su propio cuerpo. El modo de caminar y de vestir son los gestos que la hacen visible en la sociedad y, por eso, deben ser controlados.

Ma. Luisa desarma su propio molde dos veces a lo largo del texto, y las dos veces están ligadas a apropiarse de su cuerpo. La primera es la caída que supone el goce sexual

“... el calor de sus besos apasionados la enloquecieron. Se olvidó de todo, cerró los ojos a la vida y se entregó, conscientemente, pura como era, en el dominio de todos sus encantos y de toda su juventud.”^{xxxiv}

La condena social que sufre por su caída sexual es la misma que sugiere Carriego en el poema que se titula igual que la novela, y, como dijimos al inicio, es citado por Quesada al principio y al final del texto.

Los versos citados iniciales acentúan la ausencia de deseo sexual de las mujeres, idea que se contradice con la novela, ya que, al describir la relación de los amantes, el narrador sí habla del deseo que siente Ma. Luisa:

*“- y lo peor de todo, sin necesidad
con el sinvergüenza que no la hizo caso después...
-según dicen en la vecindad.”*

Evaristo Carriego^{xxxv}

“-y lo peor de todo, sin necesidad”, no es inocente este verso y menos aún colocarlo al inicio de la novela. Mientras trata de borrar el deseo sexual femenino, Alfonsina Storni, por citar sólo a una, está escribiendo versos que más allá de su calidad literaria, enfatizan el carácter activo de las mujeres respecto de su sexualidad.

La segunda vez en que Ma. Luisa se apropia de su cuerpo es cuando se suicida. ¿Qué es lo que la lleva a tomar esta decisión? Literalmente, la causa es el desengaño amoroso, sumado a la condena social.

La otra cita del poema de Carriego, integrada a los últimos renglones de la novela, resalta la imagen del suicidio:

“Y desde las estrellas, el poeta Carriego pareció repetir las tristes estrofas de sus versos:

*¡Qué cara tenía la costurerita,
que ojos más extraños, esa tardecita
que dejó la casa para no volver!”^{xxxvi}*

El narrador cede sus últimas palabras a Carriego. La intertextualidad que se genera a partir de esta inclusión tiene un efecto que anula la emergencia de otros sentidos en la poesía. Si la releemos, ésta sugiere que la costurerita, se va, abandona su casa pero no necesariamente, se suicida.

El goce sexual es caída y transgresión. Podemos afirmar que a Ma. Luisa se le permite ingresar al mundo del trabajo pero no se le admite que disponga de su cuerpo. Creo que sexo y muerte se unen para hacer tambalear la ley. Ma. Luisa se confiesa con su amiga, a partir de allí se instaura una relación de poder en donde Esther pasa a ocupar el rol de *represora* y Ma. Luisa asume el rol de *culpable* que confiesa la verdad. Una vez puesto en discurso, una vez que la sexualidad pasa a ser representada en el lenguaje, sólo le queda la caída y el desprecio social. Entonces, al estar afuera de lo aceptado moralmente, sólo le queda una última acción que es la apropiación más absoluta de su propio cuerpo: la muerte. La muerte nos habla de que no existe un afuera, no puede haber un afuera del sistema. Los que sobreviven pertenecen al adentro, pero la sexualidad excede el orden y llama al desorden.

Conclusión:

Desde mis primeras lecturas de las crónicas de Storni tuve la impresión de hallarme ante una escritura que se fuga de la página. La heterogeneidad, en cuanto a las representaciones femeninas, que puede relevarse en ellas me llevó a cruzarlas con textos contemporáneos.

En este caso intenté cruzar “*La costurerita a domicilio*” con *La costurerita que dio aquel mal paso* para analizar sus aspectos comunes y divergentes. Las divergencias son varias y fuertes, como intenté demostrar en este trabajo. Quesada se mantiene dentro de los moldes del deber ser social, respeta las leyes del folletín y se apropia de ciertos estereotipos femeninos tradicionales. En cambio Storni parte de un estereotipo femenino para desarticularlo, criticarlo y rehacerlo sin dejar de mostrar sus contradicciones.

Creo que las crónicas de Storni tienen, todavía, mucho que decir a la literatura, ya que abren un abanico diferente respecto de las mujeres (y de la sociedad) de aquel momento. Cuestiona, dice, propone y critica con una ironía fácilmente reconocible como rioplatense.

Podemos afirmar, con Amorós^{xxxvii}, que las mujeres han sido tradicionalmente pensadas como integrantes de una dicotomía que las pegaba a la naturaleza, mientras su opuesto, los varones, se han erigido en representantes de la cultura. En este sentido, devienen pura corporalidad vestida: manos que trabajan, cuerpo que despierta el deseo, útero que reproduce la vida humana, pies que tropiezan al caminar. A la costurerita, en tanto estereotipo, se le traslucen estas estructuras y

Storni la desviste en un mecanismo de doble hendidura: ataca a los *poetas lánguidos* que reproducen este modelo, a la vez que les describe sin piedad, a las costureritas, los paraísos artificiales en los que viven. Entonces, retomando el epígrafe inicial, podemos decir que los trajes pueden ser inocentes pero no lo son ni quienes lo hacen y deshacen, ni quienes lo portan y, menos aún, quienes los ven.

Bibliografía:

- A.A.V.V. *La Novela Semanal 1917-1926. La Costurerita Que Dio Aquel Mal Paso ... De Josue Quesada Y Otros Relatos*, Bs. As., Ed. Universidad Nacional de Quilmes, 1999.
- A.A.V.V. *Debate feminista. Crítica y censura*, vol. 9, año 5, México, 1994.
- Altamirano, Carlos-Sarlo, Beatriz *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Bs. As., Ariel, 1997.
- Amorós, Celia *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Antrophos, 1985.
- Cárrega, Hemilce *Aspectos del inmigrante en la narrativa argentina*, Bs. As., El Francotirador, 1997.
- Carriego, Evaristo *Poesías completas*, Bs. As., Ed. Losada, 1996.
- Diz, Tania *Presencias femeninas en ciertos aspectos de la obra de Alfonsina Storni y Norah Lange*, inédita, Rosario, 1999.
- Foucault, Michel *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Madrid, S XXI, 1998.
- Foucault, Michel *El Orden del Discurso*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Masiello, Francine *Entre Civilización y Barbarie*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- Muschiatti, Delfina "Las estrategias de un discurso travesti" en *Diario de Poesía*, nº 23, Bs As., 1992.
- Pateman, Carol *El Contrato Sexual*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- Sófocles *Tragedias*, Madrid, Ed. Hernando, 1971.
- Sarlo, Beatriz- Altamirano, Carlos . *Ensayos Argentinos*, Bs. As., Ariel, 1997.
- Sarlo, Beatriz *El imperio de los sentimientos*, Bs As., Catálogos, 1985.
- Storni, Alfonsina *Nosotras y la Piel*, Bs. As., Alfaguara, 1998.
- Tao Lao "La impersonal" en Bocetos Femeninos, 2º sección, *La Nación*, 27/6/1920.p.4.
- Viñas, David *De Sarmiento a Cortázar*, Bs. As., Siglo Veinte, 1971.
- Zavala, Iris. (Comp.) *Breve Historia Feminista de la Literatura Española*, Madrid, Antrophos, 1993.

Notas:

ⁱ Storni, A. "Historia sintética de un traje tailler" en *Nosotras y la Piel*, p.47.

ⁱⁱ Masiello, F. "3º parte: La modernidad y la restauración Nacionalista" en *Entre Civilización y Barbarie. Mujeres, Nación y Cultura Literaria en la Argentina Moderna*. p.188.

ⁱⁱⁱ *Ibidem*.

^{iv} Quesada, J. *La costurerita que dio aquel mal paso* en *La Novela Semanal 1917-1926. La Costurerita Que Dio Aquel Mal Paso ... De Josue Quesada Y Otros Relatos*. pp. 65-93.

^v *Idem*, n.1 "La costurerita a domicilio", pp.112-116.

^{vi} Según Beatriz Sarlo, estas novelas semanales poseen una estructura típica, en donde el tema principal es el amor organizado en tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. En algún punto de la trama, estos entran en conflicto y es el desenvolvimiento del conflicto lo que le da sentido a la narración. Teñidas de un conformismo notable, siguiendo a Sarlo, el desenlace debe ordenar el caos desatado por las pasiones sin habilitar las transgresiones. Podemos decir que propone la existencia de

una felicidad tenue y posible: la de encontrar un lugar en la sociedad, en una sociedad que también se halla en proceso de reorganización. Sarlo, B. *El imperio de los sentimientos*.

^{vii} Debemos tener en cuenta que, como lo señala Muschietti la crónica surge a partir del crecimiento del mercado editorial y la emergencia de un público mucho mayor; así como también se instaura como un espacio propicio para la polémica política, ideológica, etc. Si tomamos a la crónica como un género literario, desde el canon se la ubica como un género menor. Y aquellas escritas en zonas especializadas en temas femeninos, (como es este caso) conllevan una condición doblemente periférica producto de la suma de un subgénero literario más un adjetivo que, desde el patriarcado, yace en las orillas. Muschietti, D. "Las estrategias de un discurso travesti".

^{viii} Sobre el tema puede leerse: AAVV Dossier "Crítica: La crítica literaria feminista" en *Debate feminista*, pp.107-246.

^{ix} "La costurerita que dio aquel mal paso"

La costurerita que dio aquel mal paso... / -y lo peor de todo, sin necesidad - con el sinvergüenza que no la hizo caso/ después... -según dicen en la vecindad-// se fue hace dos días. Ya no era posible/fingir por más tiempo. Daba compasión/verla aguantar esa maldad insufrible/ de las compañeras, ¡tan son corazón!// Aunque a nada llevan las conversaciones, /en el barrio corren mil suposiciones/y hasta en algo grave se llega a creer.// ¡Qué cara tenía la costurerita, /qué ojos más extraños, esa tardecita/que dejó la casa para no volver!... en Carriego, E. *Poesías Completas*, p. 210.

^x *Ibidem*, n.5 p.112.

^{xi} Síntesis argumental de la novela:

María Luisa, su protagonista, es una joven de 18 años que vive con su madre y trabaja en un taller de costura. Su padre ha muerto y su hermano, que vive solo, es un obrero que milita en el partido socialista. Este será el que desenvuelva la acción del relato. Ingresa al servicio militar y como no soporta los abusos de poder que sufren él y sus compañeros, decide escribir una denuncia en el diario de su partido. Lo enjuician y el único que lo puede defender es uno de sus superiores que fue compañero de él en la secundaria. Y es su hermana la que convence al Teniente Carlos Lima para que lo defienda. Finalmente lo absuelven, y se transforma en un héroe para la gente de su partido. Carlos seduce a Ma. Luisa hasta lograr que ella se enamora de él. Viven una breve historia de amor hasta que él la abandona. Entonces ella llora arrepentida por haber confiado en él y se suicida. Paralelamente a esta historia, se halla la de Esther, amiga de Ma. Luisa, ésta está triste porque se ha entregado a un hombre que la abandonó y, desde allí, se siente arruinada. La costurerita se apiada de ella, la acompaña y le presenta a su hermano con quien se casa y vive feliz.

^{xii} *Ibidem*, n. 4 p. 68.

^{xiii} *Ibidem* n.4 p.68.

^{xiv} *Ibidem* n.4 p.75.

^{xv} *Ibidem*, n.5 p.113.

^{xvi} *Ibidem* n.4 p. 67.

^{xvii} *Ibidem* n.4 p.67.

^{xviii} *Ibidem* n.4 p. 67.

^{xix} Por razones de espacio no me detendré en desarrollar este tema pero lo he desarrollado en mi tesis de licenciatura *Presencias femeninas en ciertos aspectos de la obra de Alfonsina Storni y Norah Lange* (inédita). Algunos títulos de sus crónicas son "Las poetisas americanas", "Las mujeres que trabajan", "La madre", "La médica", "Las lectoras", *Ibidem*, n. 5.

^{xx} *Ibidem* n.4 p.65.

^{xxi} *Ibidem* n.4 p.66.

^{xxii} *Ibidem* n.4 p.87.

^{xxiii} *Ibidem* n.5, p. 112.

^{xxiv} *Ibidem* n.5, p. 113.

^{xxv} Tao Lao "La impersonal" en Bocetos Femeninos, 2º sección, *La Nación* 27/6/1920.p.4.

^{xxvi} *Ibidem*.

^{xxvii} *Ibidem*.

^{xxviii} *Ibidem*.

^{xxix} *Ibidem*. n. 5 p.114.

^{xxx} Sófocles "Antígona" en *Tragedias*, p. 123.

^{xxxi} *Ibidem* n.4 p.68.

^{xxxii} *Ibidem*.

^{xxxiii} *Ibidem* n. 5p. 113.

^{xxxiv} *Ibidem* n. 4.p 88.

^{xxxv} *Ibidem* n.4p. 65.

^{xxxvi} *Ibidem* n 4p. 93.

^{xxxvii} Amorós, C. "Rasgos patriarcales del discurso filosófico: notas acerca del sexismo en Filosofía" en *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, pp. 21-51.