

## Contrarréplica de estereotipos de género en las páginas de Luisa Valenzuela. Una respuesta a Evaristo Carriego

Marisa Martínez Pérsico  
Universidad de Salamanca  
Fundación Leopoldo Marechal

El presente trabajo analiza algunos motivos literarios que se desarrollan en la narrativa de la escritora argentina Luisa Valenzuela, en calidad de contrarréplicas del discurso patriarcal. No sólo disparan contra la tradición literaria occidental y falocéntrica sino que cargan también contra el imaginario tanguero construido en la obra de un autor fundante de la literatura argentina: Evaristo Carriego.

Se estudiarán algunas estrategias de denuncia utilizadas por Valenzuela, como el empleo particular del discurso referido, la adopción sistemática de la mala palabra, la alusión a imágenes escatológicas y el regodeo en la descripción de secreciones y podredumbres con objeto de metaforizar la cúspide de la emancipación.

La escritora argentina Ana María Shua, en su antología de minificción *Casa de geishas* (1992), ha puesto en práctica con ejemplaridad su intención de subvertir los estereotipos patriarcales que subyacen en los cuentos de hadas –no en los hipotextos de tradición oral, sino en las reelaboraciones moralizantes y didácticas de Charles Perrault, Ludwig Tieck y los Hermanos Grimm–. Esta voluntad carnavalesca se resume en su lacónica afirmación “Nuestras princesas, decididamente, cagan” (Shua, 2001: 187).

Una frase de sólo cuatro palabras que condensa la poética de una generación de mujeres –el uso del posesivo plural confirma la pertenencia a un colectivo–, entre cuyas hacedoras encontramos a su compatriota Luisa Valenzuela. Incorporar princesas protagónicas evoca inmediatamente los relatos maravillosos tradicionales, e identificar el comportamiento de estas mujeres idealizadas con palabras procaces o ‘malas palabras’ evidencia un cambio de signo estético e ideológico explícito. Como veremos, Valenzuela ha teorizado en *Peligrosas palabras* (2001) sobre la censura en el uso de la palabra tabú en conexión con una tradición alienante que recayó históricamente sobre la mujer.

Pero, en mi opinión, la obra de estas dos escritoras argentinas no sólo dispara contra la tradición literaria occidental y falocéntrica, sino que carga también contra el imaginario patriarcal construido en la obra de un autor fundante de la literatura argentina: Evaristo Carriego, escritor que desapareció prematuramente y sólo escribió dos títulos, pero de cuyas aguas han manado líneas tan divergentes como algunas de las practicadas por Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Juan



Gelman, Baldomero Fernández Moreno, Homero Manzi o Enrique Santos Discépolo. En sus *Poemas póstumos* (1913) se recoge una serie de versos dedicados a Caperucita Roja, y en sus *Misas herejes* (1908) da vida a arquetipos tangueros, donde el género musical se asocia a un rígido código machista, en consonancia con el abordaje de Ernesto Sábato en *Tango. Discusión y clave* (1968), pero en detrimento de otra interpretación muy distinta de las letras de tango, como la propuesta por la antropóloga argentina radicada en Barcelona, Dolores Juliano, que luego resumiré.

En *Escritura y secreto* (2002), Luisa Valenzuela recuerda una lectura iniciática que le despertó la consciencia acerca de lo enfermizo y enfermante que pueden resultar los ocultamientos y secretos en el desarrollo psíquico de los seres humanos. Es allí donde identifica el origen de los traumas:

Hace muchísimos años cayó en mis manos un libro del sicólogo estadounidense Theodore Reik. No recuerdo el título, pero sí la impresión que me causó la experiencia registrada: en la clínica sicoanalítica de cierto hospital urbano aparecían mucho más síntomas de neurosis, y sobre todo de traumas emocionales, entre algunos hijos de familias burguesas que entre los hijos de prostitutas. Grande era el desconcierto de los terapeutas, hasta que atando cabos comprobaron que los más enfermos resultaban ser aquellos en cuya familia se guardaba algún secreto vergonzoso –aunque el secreto no atañera en absoluto al paciente, aunque el paciente ignorara hasta la existencia del secreto–. Los hijos de las prostitutas, en cambio, vivían sus problemas a plena luz: la ausencia total del padre, los nacimientos ilegítimos, la promiscuidad y los abortos de las madres, esas vicisitudes también factibles pero absolutamente inmencionables en casa de los burgueses. El veneno que secreta aquello que se oculta, más aún sobre quienes ni siquiera saben que existe algo oculto, enferma a los humanos y alienta a la literatura. (2003: 22)

Valenzuela implementa dos estrategias narrativas para exhibir el trauma psicológico derivado de la coacción a esconder silencios enfermizos: una se basa en elegir personajes femeninos cooptados por el discurso ajeno, siempre identificado con la masculinidad. Por ello las hace hablar utilizando el discurso referido, las citas indirectas introducidas por un verbo declarativo "me dijeron que...", o las fórmulas impersonales e imperativos "hay que", "no hay que", "tenés que". Así habla Sonia/Sandra, personaje del cuento "Tango" (*Simetrías*, 1993). La protagonista de *Hay que sonreír* (1966) es otro ejemplo de este tipo: cuando el conscripto le pregunta "¿qué te parece si vamos a dar una vueltita por arriba en el hotel? Hay unas piecitas de lindas y calentitas..." La respuesta de Clara se limita a un "Si a usted le parece...". De esta manera, el lector se enfrenta con el discurso alienado (ajeno) de una interlocutora sobre la que recaen polifónicamente la censura, el descrédito, la



desautorización, la necesidad de guardar secretos socialmente poco convenientes que la terminan expropiando de su enunciación. Lo único que le pertenece es el silencio, y éste pone en escena un síntoma de la forclusión, concepto introducido por Jacques Lacan en la última clase de su seminario dedicado a las psicosis, en 1956, que alude al mecanismo de repudio del significante fundamental –la función paterna–, el cual es expulsado del universo simbólico del sujeto con consecuencias irreversibles para su desarrollo psíquico.

La segunda estrategia narrativa para exhibir el trauma derivado de la censura es la contraria: elegir protagonistas cuyo comportamiento exhibe una ruptura violenta del tabú, donde la liberación tiñe cada ángulo del discurso, como si de pronto el *ello* embistiera sin filtros un *superyó* emancipado. Así pasamos del “no tomés cerveza porque la cerveza da ganas de hacer pis y el pis no es una cosa de damas” que practica la sumisa Sonia/Sandra al envalentonado “andá a cagar” que Caperucita espeta al lobo, en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” (*Simetrías*, 1993).

Es en el terreno de las necesidades fisiológicas donde se conquistan las libertades, por eso la frase de Ana María Shua suena tan reveladora. Para Valenzuela, “los secretos fisiológicos” son “esas vergüenzas que pertenecen al orden de lo privado” (2001: 46). También en su novela *Como en la guerra* (1977) originariamente incluye una escena de tortura de un hombre violado con el caño de un revólver. Resulta interesante ahondar en el porqué de la elección de imágenes escatológicas, del regodeo en el asco, de las secreciones y podredumbres para metaforizar la cúspide de la emancipación. Además de lo que podríamos fácilmente deducir, que excretar es liberar el cuerpo de residuos para que éstos no permanezcan dentro e intoxiquen el organismo, Valenzuela da un salto mayor y explica en *Peligrosas palabras* (2001) que superar las barreras de la repugnancia está asociado al acceso al conocimiento. Un problema, por cierto, muy femenino, desde el punto de vista de las restricciones históricas:

Más allá de las simplistas recomendaciones de las feministas francesas (Hélène Cixous, Luce Irigaray), que proponían escribir y describir el cuerpo de la mujer en todos sus esplendores y bajezas (dicho esto último sin ánimo peyorativo sino tan sólo como indicador del bajo vientre), encuentro en señeras escritoras latinoamericanas algo que podríamos categorizar como un regodeo en el asco. (...) Se trata de un sutil movimiento de la percepción, o de un acceso al conocimiento sagrado por la vía negativa. Así lo entendieron novelistas tan disímiles como Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson, Sara Gallardo. Son formas de la comunión con la naturaleza (y la naturaleza más salvaje dentro de cada cual) que Clarice Lispector exploró a fondo. (2001: 46-47)



O, más claramente, lo explica así: "El cuerpo debe conocer el asco, absorberlo significativamente para poder por fin decir todas sus palabras. (...) Hacer una inmersión en lo abyecto es acceder a la identidad por la puerta trasera" (2001: 49-50). También se trata de resistir "del lado opuesto de ese espejo que pretende, sin lograrlo, separarnos de la animalidad" (2001: 49). Por eso al final del relato de aprendizaje, Caperucita va descubriendo su condición de lobo y aceptando su dosis de bestialidad, que se concretiza en la consubstanciación del desenlace. Como afirma Guillermo Saavedra,



la escritura de Valenzuela es, ante todo, consciente de su carácter físico, no sólo de su propia y evidente materialidad sino también de su origen en el trabajo muscular y sensual de una carne inquieta que busca el placer de la liberación en su ejercicio. (...) El cuerpo es origen de la escritura y teatro del poder y del deseo. (2003:10)

Por otra parte, no es un tema menor que lo reprimido emerja a través de la 'mala palabra', que Shua incorpora a su frase y que Valenzuela desperdiga en numerosas narraciones. Primero, el lenguaje importa porque, desde el punto de vista lacaniano, el goce y el deseo se cifran allí. Y para Valenzuela hasta hace poco tiempo la mujer no parecía tener acceso al lenguaje necesario para explicitarlo:

Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la metáfora. O, para decirlo de otra forma, se accede al orden de lo simbólico y esa es la búsqueda y esa es la lucha. Lucha más que nada contra las propias barreras de censura interna que suelen parecernos infranqueables, sobre todo para nosotras, las mujeres, que hemos recibido tanta orden negativa, tantas limitaciones. (2001: 133)

Y si nos concentramos en la mala palabra, su función catártica nace de la incomodidad que despierta, una incomodidad que la mujer fue aprendiendo a afrontar, sin eludirla como antaño:

Las niñas buenas no podían decir esas cosas, las señoras elegantes tampoco, ni las otras. (...) Palabrotas. Las que nos descargan de todo el horror contenido en un cerebro a punto ya de estallar. Hay palabras catárticas, momentos del decir que deberían ser inalienables y nos fueron alienados desde siempre. (2001: 37)

Por ello elige incorporarlas a su narrativa, en una lenta e incansable tarea de apropiación y transformación,



De ese lenguaje hecho de 'malas' palabras que nos fue vedado a las mujeres durante siglos y del otro lenguaje, el cotidiano, que debíamos manejar con sumo cuidado, con respeto y fascinación porque de alguna manera no nos pertenecía. Ahora estamos rompiendo y reconstruyendo, la tarea ardua. Estamos ensuciando esas bocas lavadas, adueñándonos del castigo sin permitirnos en absoluto la autolástima. (2001: 39)

La mujer, entonces, se convierte en una espeleóloga que escarba y saca a la luz aquello que se resiste a ser dicho. Como ya anticipé, en la obra de Valenzuela interpreto una contrarréplica a algunos de los estereotipos presentes en la poesía de Evaristo Carriego (1883-1912)<sup>1</sup>. La obra poética de este escritor entrerriano es una vidriera de arquetipos sociales recuperados en las letras de tango: arrabales, conventillos, perros hambrientos, el ciego del barrio con su música de organillo, la costurerita que se termina prostituyendo. Esta última da título al poema "La costurerita que dio aquel mal paso", donde el yo poético corresponde a una de sus hermanas, que espera en vano que regrese de la casa de citas. Se identifica a la ausente con Caperucita Roja:

Y si esto ha ocurrido, que en verdad no es poco,  
si diste el mal paso, si no me equivoco,  
(...)  
¡Pensar que entre nosotros ya no estarás mañana!  
Caperucita roja que fuiste nuestra hermana,  
Caperucita roja, ¿No te veremos más? (1946: 17)

Otro poema de la misma serie, también incluido en *Poemas póstumos* (1913), se titula "Caperucita roja que se nos fue":

La casa es un desquicio: ya no está la hacendosa  
muchacha de otros tiempos. ¡Eras la habilidosa  
que todo lo sabías hacer con esas manos!  
Caperucita roja, ¿Dónde estás ahora? (1946: 24)

Y el último poema de la serie es "La vuelta de Caperucita", retratada con el fracasado arrepentimiento del hijo pródigo bíblico:

Entra sin miedo, hermana: no te diremos nada.  
¡Qué cambiado está todo, qué cambiado! ¿No es cierto?  
¡Si supieras la vida que llevamos pasada!  
Mamá ha caído enferma y el pobre viejo ha muerto.

<sup>1</sup> Su obra completa se puede consultar en: <http://www.elortiba.org/carriego.html>



Los menores te extrañan todavía, y los otros  
verán en ti la hermana perdida que regresa:  
(...)

Quédate con nosotros. Sufres y vienes pobre.  
Ni un reproche te haremos.  
(...)

aquel día, ¿Recuerdas? Tuve un presentimiento  
¡Si no te hubieras ido! (1946: 37-38)

Aquí Caperucita es la mujer que se ha apartado del recto camino y ha cosechado su mala siembra. Sobre ella recaen no sólo el compromiso de las tareas domésticas y el rol maternal del cuidado de los hermanos sino también la responsabilidad por la decadencia familiar desatada tras su marcha. El contenido didáctico, sexista y patriarcal de esta Caperucita contrasta con el del cuento de Valenzuela (y con otros "Cuentos de Hades", o con las figuras de Cenicienta, Blancanieves o la princesa y el sapo de *Casa de geishas*), todos ellos desprovistos del carácter moralizante del *cautionary tale*.

Por otra parte, en la poesía de Carriego se desarrolla otra visión de las relaciones de género: aquella que hace del tango un género machista, cuyas letras fomentan el hecho de 'dar biaba' a la mujer como señal de superioridad sexual y coraje viril (Noguerol Jiménez, 2002: 85-93). La primera línea, la del macho dominador y del exacerbado control patriarcal, se vislumbra tanto en las letras como en la danza. Algunos ejemplos son "Che, tango, che" de Horacio Ferrer o "Balada para él". Es la opinión –discutible– de Ernesto Sábato: "El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de éstas ni siquiera lo consideren macho a primera potencia" (1968: 34). Un claro ejemplo de esta afirmación es el poema de Carriego titulado "El amasijo":

Dejó de castigarla, por fin cansado  
de repetir el diario brutal ultraje,  
que habrá de contar luego, felicitado,  
en la rueda insolente del compadraje.  
(...)

Y en tanto que la pobre golpeada intenta  
ocultar su sombría vergüenza huraña,  
oye, desde su cuarto, que se comenta  
como siempre en risueño coro la hazaña.

Y se cura llorando los moretones  
lacras de dolor sobre su cuerpo enclenque  
¡Que para eso tiene resignaciones



de animal que agoniza bajo el rebenque! (1946: 9-10)

La alabanza del coraje también es clara en el poema que Carriego escribe al guapo, dedicado "a la memoria de San Juan Moreira, muy devotamente", es decir, a un prototipo de gaucho matrero. Sus primeros versos dicen así:

El barrio le admira. Cultor del coraje,  
conquistó, a la larga, renombre de osado,  
se impuso en cien riñas entre el compadraje  
y de las prisiones salió consagrado. (1946: 21)

Si consideramos la técnica de baile, ésta implica un reparto de roles en que queda muy clara la sumisión femenina ante la iniciativa masculina. Esta afirmación es clara en un pasaje de "Tango", de Valenzuela:

A veces me detengo, cuando con el dedo medio él me hace una leve presión en la columna. Pongo la mujer en punto muerto, me decía el maestro y una debía quedar congelada en medio del paso para que él pudiera hacer sus firuletes. Lo aprendí de veras, lo mamé a fondo como quien dice. Todo un ponerse, por parte de los hombres, que alude a otra cosa. Eso es el tango, Y es tan bello que se acaba aceptando. (1993: 57)

Valenzuela presenta esta misma distribución de roles activo y pasivo, mediada por la ironía, en el microrrelato "La cosa", donde se perfila una antítesis entre objeto y sujeto, respectivamente mujer y hombre: "Él, que pasaremos a llamar sujeto, y quien estas líneas escribe (perteneciente al sexo femenino) que como es natural llamaremos el objeto, se encontraron una noche cualquiera y así empezó la cosa" (1999: 87).

Sin embargo, existe otra línea de abordaje de las relaciones de género en el tango, más subliminal pero también interesante. Según Dolores Juliano en "Las construcciones de género en canciones populares" (*Las que saben. Subculturas de mujeres*, 1998), las letras de tango dicen mucho más sobre ese machismo explícito. Allí, Juliano sostiene que los tangos fueron escritos por hombres, van dirigidos a un público mayoritariamente masculino, y hablan de mujeres, pero hay algo que los diferencia de los discursos masculinos generados en otros contextos: reflejan una situación social en que diversos factores –urbanización acelerada, migración masiva, procesos de cambio social y heterogeneidad de orígenes– impiden a los hombres de las clases populares disponer de poder y coherencia para imponer sus puntos de vista. Según esta investigadora actúan al mismo tiempo factores como: desproporción numérica entre los sexos, con gran predominio masculino, economía de mercado y posibilidades diferenciales de ascenso social, que permiten a las mujeres cierta autonomía de decisiones y la elaboración de proyectos propios. Por



ello, el discurso que se desprende de analizar las letras de los tangos como un texto, es ambiguo y permite distintas lecturas: demuestra que es la mujer quien va ganando poder en esta 'batalla de los sexos'. Esta pérdida progresiva de control se percibe en la queja masculina por el abandono, en su incapacidad para retener a la mujer a su lado y en la nostalgia por su distanciamiento.

Al lamentar la crueldad de las mujeres y enfatizar el sufrimiento de los hombres, se están desarrollando nuevos modelos de masculinidad. El interesante hallazgo de Juliano es que el tango es evidentemente un discurso masculino que habla insistentemente de las mujeres, pero a diferencia del discurso patriarcal más común, no lo hace desde una posición de poder. Por el contrario: el tema central del tango sería el fracaso masculino en su intento de controlar a las mujeres. Tibiamente, esta segunda línea se anuncia en algunos versos de Carriego:

En la gran copa negra de la sombra que avanza  
quiero probar del vino propicio a la añoranza.  
Quiero beber el vino que bebiéramos juntos  
y estos ratos, de aquéllos, serán nobles trasuntos. (1946: 49)

### Bibliografía:

- CARRIEGO, Evaristo (1946) *Misas herejes y poemas póstumos*, Buenos Aires, Tor.
- JULIANO, Dolores (1998) *Las que saben. Subculturas de mujeres*, Madrid, horas y Horas.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2002) "El tango o la vida" en A. Esteban, G. Morales y A. Salvador (eds.) *Literatura y música popular en la expresión hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada.
- SÁBATO, Ernesto (1968) *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada.
- SAAVEDRA, Guillermo (2003) "Prólogo" en Luisa Valenzuela, *El placer rebelde*, México.
- SHUA, Ana María (2001) "Las plumas de las mujeres" en Rhonda Dahl Buchanan (Ed.): *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington, AICD.
- SHUA, Ana María (2007) *Casa de Geishas*, Barcelona, Thule ediciones.
- VALENZUELA, Luisa (1993) *Simetrías*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- (1999) *Cuentos completos y uno más*, Buenos Aires, Alfaguara.
- (2001) *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.
- (2003) *Escritura y secreto*, México, FCE/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.