

ARTÍCULOS

**FURIOSAS, ZOOMBIES Y
ASESINAS. AMAS DE CASA DE LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XX
FURIOUS, ZOOMBIES AND
MURDERERS. HOUSEWIVES OF SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

Tania Diz

UNTREF / UBA / CONICET

Licenciada y profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Magister en Estudios de Género (UNR) y Doctora en Ciencias Sociales (FLACSO). Profesora de la materia Literatura argentina II (UBA) y del “Taller de tesis” en la Maestría en Estudios y Políticas de Género de la UNTREF. Es investigadora adjunta del CONICET y directora del proyecto UBACYT Sexualidad, feminismo y escritura en la cultura latinoamericana”.

Contacto: taniadiz@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Domesticidad
Literatura argentina
Feminismo
Estudios de género

El movimiento feminista recién a partir de los años 60, se centra en la cuestión de la subjetividad, lo que coincide con la demanda casi universal de reconocimiento en tanto trabajo de lo doméstico. Relatos clave del feminismo como los de Betty Friedan, Silvia Federici y, en Argentina, María Elena Oddone exponen y desarrollan el sometimiento femenino ante el dispositivo de la domesticidad. Casi al mismo tiempo, la literatura deja ver una zona más imprecisa y siniestra de lo doméstico, en la que emerge el dispositivo en toda su crudeza. En las casas de los cuentos de Liliana Heker, Tununa Mercado y Angélica Gorodischer viven amas de casa furiosas, zombies y asesinas que subvierten, resisten, hacen estallar el dispositivo de la domesticidad. Mientras que, unos pocos años antes, un cuento de Beatriz Guido viene a decir que la familia feliz es posible, pero distinta.

ABSTRACT

KEYWORDS

Domesticity
Argentine Literature
Feminism
Gender Studies

The feminist movement of the 60, focuses on the issue of subjectivity, which coincides with the almost universal demand for recognition as domestic work. Key stories of feminism such as those of Betty Friedan, Silvia Federici and, in Argentina, María Elena Oddone expose and develop feminine submission to the device of domesticity. Almost at the same time, literature reveals a more imprecise and sinister area of the domestic, in which the device emerges in all its harshness. In the houses of the stories of Liliana Heker, Tununa Mercado and Angélica Gorodischer live angry housewives, zombies and murderers who resist of domesticity. Whereas, a few years earlier, a story by Beatriz Guido says that a happy family is possible, but different.

y seguir reconociendo las horas del día y el camino hacia
 la muerte
 es la vulgaridad de los que conviven con animales domésticos
 y saben
 que las bestias hermosas han sido aniquiladas
 y las bestias menores estamos vivas
 no irritar ciertas almas
 es la contraseña para seguir manejando las fichas de este
 tablero
 donde sólo una figura ha cambiado
 la de este oscuro peón que sobrevive.

“Al enemigo hasta justicia”

Juana Bigozzi

Mujer de cierto orden (1967)

Aproximación a la ideología de la domesticidad

La ideología de la domesticidad se desarrolla en las sociedades modernas a través de la división entre las esferas pública y privada, lo que, a su vez, supone una división sexual de las tareas y obligaciones. O sea que, esta ideología es funcional al contrato sexual, que está implícito en el contrato social, (Pateman 1994), es decir, en la esfera pública. La domesticidad es un efecto del dispositivo de la sexualidad que produce discursos sobre el sexo, o sea, es una máquina discursiva, *scientia sexualis*, que se expande a través de diferentes medios y géneros. Foucault (Foucault 1990) da cuenta de tres áreas - la pedagogía, la economía y la medicina- que serían las matrices principales de la verdad sobre el sexo, a las que les podemos sumar una importante cantidad de discursos reproductores o divulgadores de estos saberes tales como la puericultura, la economía doméstica, los manuales de educación sexual o las columnas femeninas. Esta ideología se implantó en las sociedades modernas con el objetivo de imponer los ideales de la familia burguesa, heterosexual. Nancy Armstrong (1987) muestra la multiplicidad discursiva – sea ficcional, pseudo-científica o periodística – que pone en funcionamiento el dispositivo de la sexualidad a través de la expansión de la industria editorial y produce un ideal femenino: la *mujer doméstica*. Esta escritura de la domesticidad, que delineó un campo de conocimiento y produjo una forma específicamente femenina de subjetividad, incluye tanto los discursos

pedagógicos - los manuales de conducta-, los discursos periodísticos- las columnas femeninas-, como los ficcionales. Estos nuevos géneros, junto con la masificación de la educación, se convirtieron en instrumento de control social, no sólo porque ocupaban las horas de ocio de las mujeres, sino, también, porque la experiencia de la lectura era la del aprendizaje del ser femenino. Entonces, la función política de la ficción doméstica fue la de sostener un orden familiar burgués: una unidad social centrada en sí misma y en la que las identidades de género son excluyentes y complementarias a la vez. Así, lo masculino se comprendía en relación a sus cualidades económicas y políticas relativas, y lo femenino, a partir de sus cualidades emocionales relativas. Con el auge de la domesticidad, por consiguiente, surge una nueva forma de ejercer el poder para la mujer porque, dentro del territorio de la casa, es ella la que tiene el control y teje los hilos de las relaciones parentales.

La literatura dedicada a dar identidad a la *mujer doméstica* pareció ignorar el mundo político gobernado por los hombres. (...) De esta forma, escribir para y sobre la mujer introdujo todo un nuevo vocabulario concerniente a las relaciones sociales, términos que atribuían un valor moral a ciertas cualidades mentales. (Armstrong 1987:16)

Armstrong parte de la premisa foucaultiana de que el sexo no es anterior a su representación, sino que es, más bien, un efecto de éste, y sostiene que la sexualidad es un conglomerado cultural que posee una historia. También, retoma una cuestión que Foucault (1990) nombra, pero no desarrolla demasiado: la relación entre el avance de las clases medias, la invención del amor y la sexualidad. La promoción y difusión de la domesticidad, como ideal de la clase medias, puede verse a partir de la proliferación de discursos destinados, no sólo a aprender las cuestiones del hogar o a controlar las conductas, sino, también, a partir de una serie de relatos que enseñan a la mujer a serlo. La tautología – enseñar a una mujer a ser mujer- pone en evidencia una contradicción poco inocente: a pesar de que se afirma que la naturaleza de la mujer es afín a lo doméstico, y al mundo de los afectos, ésta debe aprender a realizar las tareas domésticas, a controlar la conducta moral de su marido, a criar a los hijos, y, también, debe adecuar sus actitudes, modos de vestir y pensamientos al arquetipo de la *mujer doméstica*. En este sentido, la *mujer doméstica* pasa a ser un modelo que atraviesa a las mujeres de todas las clases, edades y razas, un modelo complementario al arquetipo viril que funda el falogocentrismo. (Moreno Sardá 1987)

La ideología de la domesticidad, en Argentina, tuvo su momento de mayor expansión a inicios de siglo XX, cuando proliferaron las publicaciones masivas tipo *magazine* que tenían secciones exclusivas para la mujer. Por ejemplo, los

diarios y hasta algunas revistas culturales y/o literarias agregaban una columna *para ellas*. Al mismo tiempo que se difundían estos relatos, surgían otros que emulaban el estilo y los temas de las columnas femeninas, para subvertir sus principios ideológicos con diversas estrategias que corrían los estereotipos de género. Es decir que escritoras y/o periodistas detectaron en esta operación, un modo palpable del sometimiento femenino y lo dijeron de diferentes formas. (Diz 2006) Recordemos la ironía de Storni en sus relatos periodísticos de los años 20 o un poco antes, el reclamo de las anarquistas en *La voz de la mujer*, respecto de repartir las tareas domésticas y de cuidado de los niños. Voces que reaccionan junto con algunas feministas como Julieta Lanteri o Elvira Rawson, si bien la cuestión de la crítica a los modelos de subjetivación de género, no era una cuestión central en el feminismo de aquellos años, más preocupado por la igualdad de derechos.

El movimiento feminista recién a partir de los años 60, se centra en la cuestión de la subjetividad, lo que coincide con la demanda casi universal de reconocimiento en tanto trabajo de lo doméstico. En los países centrales – EEUU, Italia, Francia, España- los feminismos empiezan a plantear estas cuestiones en diversas manifestaciones, cuestión que tanto en diarios como en revistas, es replicado en nuestro país. Las feministas afirman que la mujer como ama de casa es un estereotipo que hegemoniza el modo de ser mujer, ratificando el paradigma heterocentrado y suponiendo otros dos roles: esposa y madre. Este modelo era la promesa de felicidad para las mujeres jóvenes y justamente es lo que pone en crisis Betty Friedan cuando se refiere al “malestar sin nombre” (Friedan 1963:115) que acechaba a toda una generación de jóvenes casadas, norteamericanas, de clase media, con hijos. Son mujeres que al casarse, postergan sus carreras profesionales en pos del ideal de la domesticidad. Dice Friedan: “Mi tesis es que el núcleo del malestar de las mujeres hoy en día no es sexual sino que se trata de un problema de identidad, una atrofia o un evadirse del crecimiento que perpetúa la mística de la feminidad” (Friedan 1963:115) Silvia Federici, va a complejizar este fenómeno al considerar el rol central que juega el capitalismo en este modelo:

El capital creó al ama de casa para servir al trabajador masculino, física, emocional y sexualmente; para criar a sus hijos, coser sus calcetines y remendar su ego cuando esté destruido a causa del trabajo y de las solitarias relaciones sociales que el capital le ha reservado. Es precisamente esta peculiar combinación de servicios físicos, emocionales y sexuales que conforman el rol de sirviente que las amas de casa deben desempeñar para el capital, lo que hace su trabajo tan pesado y al mismo tiempo tan invisible. (Federici 2013:38)

Así Federici distingue entre trabajo reproductivo y productivo al decir que el trabajo reproductivo es central en el sostenimiento del sistema capitalista, ampliando la visión clásica centrada en la fábrica y en el salario obrero hacia la casa, es decir, el trabajo doméstico no remunerado. Según la lectura de Carmona Gallego, (Carmona Gallego 2019) al mismo tiempo que las feministas marxistas y socialistas pugnaban por hacer visible el trabajo doméstico, otra corriente, la del feminismo radical en EEUU consolida los grupos de autoconsciencia en lo que se discutían diferentes cuestiones que hacían a la vida cotidiana de las mujeres y es allí en donde empieza a surgir otro aspecto del tema: el cuidado. Una vez desarticulada la lógica del amor y de la entrega de la mujer, queda a la luz esta cuestión que atañe a las relaciones intra y extra familiares.

El feminismo argentino hace propia esta visión crítica de la mujer ama de casa, prueba de ello es el artículo que escribe María Elena Oddone, en el primer número de *Persona*, en el año 1974, llamado “La profesión: ama de casa” en el que afirma:

El trabajo doméstico se compone de una serie de tareas. Vamos a considerar las más importantes. La producción, cuidado y educación de los hijos. La atención de las necesidades materiales, espirituales y sexuales del marido. La preparación de las comidas. El lavado de ropa y objetos. La limpieza de la casa. La adquisición de los elementos necesarios. Compra. (1974, 25)

Al igual que Federici, la enumeración de Oddone resalta la desjerarquización de las diferentes actividades ya que no hay diferencias entre lo material, lo sexual, la gestación, el cuidado, lo afectivo. La única jerarquía que se mantiene es que la mujer es la responsable de quehaceres y cuidados en pos de hacer vivible la vida de los otros. Este procedimiento me lleva a pensar que subyace otro sentido a lo doméstico: un sentido antiguo, que arrastra el término y que tiene que ver con una cualidad usualmente ligada al verbo. Domesticar supone una mutación que en los animales es clara: pasan de salvajes, inmanejables y caóticos a seres controlables, adecuados a la convivencia con humanos. Son, en definitiva, seres sometidos a los hábitos humanos. Justamente, esta zona más imprecisa y siniestra de lo doméstico, en la que emerge el dispositivo en toda su crudeza, es lo que se desarrolla en algunas ficciones que propongo recorrer. Antes de adentrarnos en el análisis, quisiera describir aspectos centrales de la producción de estos textos y de la relación más puntual, de sus autoras con el feminismo, ya que es el eje central de interrogación del artículo.

Los relatos y sus allegados

Liliana Heker es la autora de “Casi un melodrama”, cuento que forma parte de su primer libro, *Los que vieron la zarza*. (Heker 1966) Como es sabido, Heker es una de las responsables más importantes de la serie de revistas que dirigió Abelardo Castillo y que concentró los debates de la izquierda y la cultura latinoamericana desde finales de los años 50 hasta entrados los años 70. *Los que vieron la zarza*, desde el número 23 de *El escarabajo de oro*, fue reiteradamente anunciado en publicidades, en el número 28 se publica una entrevista a la autora a raíz de su publicación, dos números más adelante, en el 30, se publicará justamente este cuento. Luego, en el número 34, Heker publica el ensayo “Las hermanas de Shakespeare”(Heker 1967) en el que se aboca a la cuestión de la relación entre la literatura y el feminismo, con una postura resistente a considerar lo que el feminismo viene a decir. Es decir que el libro es anunciado y esperado, el cuento tuvo un lugar destacado y mientras lo publica, escribe también un ensayo en el que más bien defiende los valores canónicos respecto de la literatura y reproduce argumentos misóginos sobre la diferencia sexual. (Diz 2018)

“Gloria de amor” es un cuento que pertenece a *Celebrar a la mujer como a una pascua* de Tununa Mercado (Mercado 2008) y, al igual que Heker, es su primer libro. Lo edita Jorge Álvarez, editor emblemático de la vanguardia literaria de los 60 que al año siguiente editaría *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig. Años más adelante, en un relato que leyó en una mesa de escritoras en el 2001, Mercado se refiere a este libro como un momento fundacional en el que mientras llevaba adelante un segundo embarazo, le iba dando forma a estos cuentos que iniciarían su carrera. Mercado (Mercado 2003) se coloca en crítica de su obra, en su exposición, y sostiene que el libro contiene aletargado el feminismo que surgiría en ella más adelante, nos alerta acerca de la ironía amarga que contienen las palabras “gloria” y “celebración”, afirma que todo el libro está atravesado por la alienación y el encierro. Aún más, señala dos cuestiones, por un lado que ese encierro era su propia sensación como escritora que quería decir algo y sentía que la sintaxis, la forma narrativa, le impedían llegar a su estilo, cuestión que lograría, según ella, en *Canon de alcoba*. Por otro, que el libro anticipa cuestiones que más adelante serían tomadas por la crítica feminista; pero que, en esos años, esas ideas aún no circulaban.

Efectivamente, Mercado pocos años más adelante se involucraría con el feminismo, colaboraría en la revista *Fem* de México, entre otras. Pero, más allá de ello, es significativa una coincidencia entre Heker y Mercado. Heker en el ensayo antes mencionado, explica el malestar que le produce que le pregunten si escribe como mujer o qué opina de la literatura femenina. Mercado alude a una cuestión similar: dice que las feministas de los 70 se preguntaban si existía o no una escritura femenina y que ella se negaba a responder esa pregunta ya que, si

decía que no, iba a quedar como falocéntrica y si se decía que sí, tenía que aceptar que ella era “hablada por su condición femenina” (2003, 40), cuestión que tampoco la convencía. Ambas son interpeladas por preguntas similares, aun cuando Heker responde a una pregunta sexista y teme ser asociada a escrituras como la de Silvina Bullrich, ligada más al mercado que al valor estético. Y Mercado, en cambio, es llamada desde la incipiente reflexión feminista que instalaba la relación entre el sexo y la escritura, con una desconfianza en la que intuye cierto esencialismo que subyacía en la idea de literatura femenina.

Angélica Gorodischer prácticamente desde sus inicios se asume feminista, cuestión que alternativamente ha aparecido o no en su obra. En el caso del libro de cuentos que tomaremos, *Mala noche y parir hembra*, la cita feminista es explícita, cuestión en la que vale la pena detenerse por unos renglones. El título es una maldición española esgrimida por el general Castaños al enterarse de que la primogénita de la reina Isabel II fue una niña. Gorodischer toma la cita de la anécdota relatada por Victoria Sau en el *Manifiesto para la liberación de la mujer* de 1973. En los cuentos, parafrasea y nombra varias veces a Simone de Beauvoir, ironiza sobre los estereotipos de género, propone diferentes modos de las genealogías y de las afectividades entre mujeres, aparecen mujeres que abandonan a sus maridos e hijos y se van, mujeres que no quieren tener hijos, que no quieren casarse. Y varias veces la referencia es literaria, cuando alude a “las Julietas”, “las Noras”, lo que hace suponer que actúan también hipótesis de lectura sobre personajes femeninos emblemáticos. Para esta serie tomaremos sólo un cuento, “La perfecta casada”, en la que ironiza y alerta acerca de los peligros que contiene este tipo femenino que se ha esforzado por responder fielmente al dispositivo de la domesticidad.

Furiosas, zombies y asesinas

En “Casi un melodrama”, Edith se ocupa de hacer la comida para sus tres hijos y su marido. Constituyen una familia convencional de clase media en la que él los sostiene económicamente y ella se ocupa del cuidado y de la casa. El cuento comienza con el conflicto que es una crisis de pareja: el marido no comparte su tiempo libre con ellos y Edith se lo reprocha. Entonces, la disputa es por el uso del tiempo: las horas en las que no trabaja quiere dedicarlas a su vocación, escribir; Edith está cansada de su ausencia constante – en la mesa, en las vacaciones, en los fines de semana-, y lo hecha de la casa. Al pasar unos días, él vuelve sin haber escrito nada y le ofrece dinero a la esposa. Ella lo rechaza, a él y al dinero. Los hijos están enojados con la reacción de la madre y angustiados porque se imaginan en la miseria. A ella no le importa, piensa: “que se las aguanten. Que cada cual aguante su destino, qué se han creído.” (Heker, 1966: 51) El marido asiente y se va. El relato no profundiza en los personajes fuera de

sus roles familiares ni resuelve la cuestión del sostenimiento económico. Edith está furiosa, cansada de su propia sumisión al dispositivo de la domesticidad. Ni los hijos ni el marido la comprenden, reproduciendo el lugar común de histérica o loca. Sin embargo, al echar al marido de la casa, le da a él el tiempo que le estaba pidiendo. Es decir que ella sigue actuando como una buena ama de casa, sacrificando a todos en pos de la realización del marido. Pero hay algo más, al echar al marido y despreocuparse de sus hijos, los obliga a lanzarse al mundo sin el amparo de sus cuidados. La escena trae la banalidad de lo cotidiano que se acentúa con el adverbio “casi” del título, que viene a enfatizar la intrascendencia, la nimiedad del conflicto que Edith lleva adelante.

“Gloria de amor” (1967) retrata una escena similar – la vida cotidiana de una esposa con su hijo y su marido- con algunas variantes tales como que se narra desde el punto de vista de ella, el hijo en común es un bebé y no hay una crisis. Sin embargo, sutilmente el relato torna siniestra la domesticidad de lo cotidiano. En primera persona, como un monólogo interior, una joven repasa cada una de sus acciones, repetidas mecánicamente. “Entré con el niño cuando ya oscurecía” dice al inicio y describe las dificultades que tuvo para subir por las escaleras al bebé y al cochecito, aunque, dice ella “juro que no tuve mala voluntad”. (Mercado 2008:19) Escucha el silencio que la rodea, a pesar de unas explosiones cercanas, a pesar de la ciudad misma. Tiene los oídos adormecidos. Luego, el olor de la comida, alimentar y bañar al niño. El niño no sabe hablar, no suena el teléfono, el marido no llega. Le pesa la soledad. Fabula con que su habitación sea un lupanar. Pero sobre todo continúa en su esfuerzo de adormecimiento de los sentidos: no oye nada a pesar de que está en un departamento en el centro de la ciudad y no huele las plantas de la calle. De a poco su voluntad desaparece y queda a merced del otro: “Había que tener siempre la misma conducta para que nadie, sobre todo mi hijo, se desconcertara. Era casi un ejercicio zen: un punto fijo en el espacio sobre el que sólo bastaba concentrarse” (2008, 20)

La joven ama de casa ha dominado su furia, ha neutralizado sus sentidos, repitiendo las acciones diarias y reproduciendo el sentido común de la domesticidad al condolerse por el cansancio de su marido que llega del trabajo. Por momentos, el yo se desdobra y señala sus errores: “La mujercita deja correr el agua sobre los platos. Al mediodía tuve un disgusto, hubo que hervir papas de nuevo porque ella se distrajo y las dejó quemar” (2008, 22). El procedimiento elegido para el final es el de la anáfora, lo que acentúa en la escritura el agobio de la protagonista: se repite la secuencia narrativa inicial marcada por lo doméstico: dormir, levantarse, ir a la plaza con el niño, volver, cocinar, limpiar y recibir al marido que llega a las once y media. Sutilmente, la resistencia aparece y el modo que elige es el de llevar al extremo su sumisión, entregar más aún su cuerpo. Un cuerpo que ya gestó, que tiene relaciones sexuales, que limpia, cocina

y cuida. Sobre el final, cuenta que una noche fue sacándose pedacitos de piel del talón –“Acumulo los montoncitos de carne sobre la mesa de luz. Habrá unos cincuenta gramos, me digo” (2008, 22)- y días después, el marido la encuentra, ante la olla, sacando con una pinza “los pedacitos de carne. El olor es fuerte y dulzón como de agua florida. Ahora nos alimentamos de piel.” (2008, 22) Así, el ama de casa es una autómatas que satisface las necesidades materiales, emocionales y sexuales del marido, aunque pueda haber un descuido, aunque esté cansada, aunque comience a comerse a sí misma. Ante la obediencia, la transgresión es un tabú invisible: devorarse a sí misma y alimentar con su propia carne a marido e hijo, como una derivación siniestra de la leche materna.

En “La perfecta casada”, la protagonista es, también, una esposa, pero no alienada ni furiosa sino feliz de hacer cada una de sus tareas con seriedad y esmero: ordena la casa, barre la vereda, prepara el desayuno, despide al marido, limpia, lava la ropa, hace las compras, cose, teje, plancha, cocina. Todo pautado según los momentos del día e incluso los días de la semana. No hay malestares ni reproches. Es una esposa perfecta que cuida y atiende a su marido, se ocupa de sus hijos aún ya grandes.

El título del cuento alude al texto homónimo que le escribiera Fray Luis de León a una mujer que estaba por casarse, a fines del siglo XVI. De León da una extensa serie de recomendaciones y consejos respecto de cuáles con las características, obligaciones y deberes que ella debe seguir para llegar a ser la perfecta casada. Por si hubiera dudas, el relato está dedicado a doña María Varela Osorio, que no es ni más ni menos que la destinataria de aquél relato. Gorodischer alude a un texto prescriptivo y, a la vez, lejano, retoma del estilo del texto español, el tono dialógico. Pero esta vez los consejos van destinados al marido. Dice al comienzo: “Si usted se la encuentra por la calle, cruce rápidamente a la otra vereda y apriete el paso: es una mujer peligrosa.” (1983, 77)

La perfecta casada padece la extraña condición de poder cambiar el plano de la realidad en un recurso clásico del fantástico: a veces, cuando abre la puerta de la casa, se encuentra en otro mundo. Así quien narra hace una pequeña biografía de la esposa a través de los mundos que accedió tras las puertas. A los seis años conoció el desierto de Gobi y el taller de un viejo inventor que la echó al verla. Años más tarde, se encontró en un campo de batalla lleno de soldados muertos y de uno de ellos se trajo una cruz. Y así, dice el relato, se suceden innumerables lugares: monasterios, frigoríficos, bosques, submarinos, teatros, fábricas, palacios, etc. En su adultez, ya casada, abre la puerta de un baño y ve un hombre en una bañera que parecía dormido, ve entre los utensilios del baño, una navaja. Entonces, toma la navaja, lo degolla, se enjuaga las manos y se va. Pocos días después, degolla a otro hombre que está en la cama, durmiendo con una mujer. Sobre el final, ambos planos comparten la misma oración “Pero allí

dentro había una espada junto a las ropas de cuero y metal y con ella cortó la cabeza del hombre barbudo y la mujer dormida se movió y abrió los ojos cuando ella atravesaba la puerta y volvía al patio que acababa de baldear”. (1983, 80) Y la acción de asesinar hombres pasa a ser el acto principal que realiza cuando pasa la puerta en diversas escenas y esto a su vez, le recuerda diferentes acciones por las que pasa de asesinar a provocar desastres de diversa índole: incendia un teatro, saca la tapa de un sótano que contenía gente escondida, rompe un manuscrito, alza las compuertas de un dique, etc. El relato se torna ambiguo en esta enumeración y al final no se sabe de qué lado de la puerta está la protagonista cuando dice:

Vuelve a pasar la plancha por la delantera de la camisa y se acuerda del otro lado de las puertas siempre cuidadosamente cerradas de su casa, aquel otro lado en el que las cosas que pasan son mucho menos abominables que las que se viven de este lado, como se comprenderá. (1983, 81)

El final desconcierta. ¿Cuál es el lado en el que las cosas son menos abominables? ¿Está del lado de la buena ama de casa y el final es un guiño hacia las feministas que podrían fundamentar por qué esa cotidianidad es más abominable que estar del lado de las aventuras y los asesinatos?, ¿o simula al planchar, pero está de ese otro lado en el que se puede vengar del sometimiento en el que vive?

Las tareas de la domesticidad marcan la repetición, el hastío y la imperiosa necesidad del desvío ante un paradigma que exige la anulación de la subjetividad. Lo doméstico delimita un territorio de acción: el centro es la casa y desde ahí extiende sus límites hacia espacios que le son auxiliares: el barrio, las casas vecinas, el almacén, la escuela. Y más contemporáneamente, el supermercado, el shopping. La lista puede seguir, en tanto sean lugares que queden subsumidos a la satisfacción, el cuidado y el consumo.

En los relatos que analizamos, el territorio de lo doméstico, con la expansión de sus límites, es asfixiante para estas amas de casa que, a su vez, son las responsables de esa repetición automatizada de las mismas acciones. La repetición genera la percepción de un espacio y de un tiempo fuera de las marcas de la cultura o la historia, lo que acentúa el carácter universalizador de la escena que queda fija, inmutable ante los acontecimientos del afuera. En este sentido, los relatos permiten pensar en la dicotomía adentro /afuera que a su vez se complejiza en las distintas escenas. En el cuento de Heker y de Mercado, el afuera es previsiblemente de dominio masculino, siendo los hombres los que entran y salen de la esfera de lo doméstico. En “La perfecta casada” el afuera que le

permite hacer según su deseo y conocer lugares exóticos, es ese otro plano que habilita la salida fantástica. En los tres relatos, la enajenación supone el olvido de la propia vida y el vínculo desafectado con los otros, al interior de la familia.

Cuando las feministas en los 70, denunciaron la situación de sometimiento y explotación que suponía ser una ama de casa, incluyeron las necesidades sexuales del marido, como una más de las necesidades a cubrir, al mismo nivel que el resto de las tareas, cuestión que me parece central para pensar en el problema del sexo al interior del matrimonio. En la serie de relatos que hemos analizado, la enajenación de la feminidad supone la negación del deseo o del goce sexual (Heker) o bien el desvío a través del placer de matar (Gorodischer) o de la autofagia (Mercado). Ahora bien, el cuento de Mercado es el único de los tres que explicita la sexualidad matrimonial: la narradora recuerda que durante el embarazo le pedía a Raúl que apagara la luz para tener relaciones sexuales, para que él no pudiera ver esa “mirada ovina que se me instalaba en los ojos.” (2008, 19) En otro momento, cuando se acuestan, antes de dormirse, dice la joven que él “se posó sobre mí como un tábano, todavía me late su mordedura caliente. Empiezo a tirar de mis pellejos.” (2008, 19) Es decir que lo sexual es narrado como una más de las acciones cotidianas en donde la narradora acepta pasivamente sin demostración de placer o de rechazo, una experiencia ingrata mientras el deseo adormecido, insiste mediante el desvío de comerse a sí misma.

Fuera de serie, él es mi mamá

En el número 4 de *El grillo de papel*, en 1960, se publica en la tapa el cuento “Una hermosa familia” de Beatriz Guido que luego sería incluido en su libro *La mano en la trampa* de 1961. (Guido 1960) El título reproduce un lugar común de la ideología de la domesticidad que justamente reforzará mediante diversos adjetivos calificativos a lo familiar. A la vez, es el enunciado con el que comienza el cuento de Heker, sin ironía, y con desazón.

En este caso, la familia tipo ha quedado devastada debido a la muerte de la madre: padre e hijo están solos. Tienen una buena posición económica que hace que las cuestiones de sostenimiento básico de lo cotidiano estén resueltas con invisibles mucamas. Un clima de tristeza los atraviesa. El padre trae a vivir con ellos a un amigo suyo que resulta ser su pareja. Es un excéntrico, vive en un hotel, viste túnicas de telas rarísimas, tiene baúles llenos de objetos de los diferentes lugares del mundo que ha recorrido. Cuando entra en la casa, le promete al niño que será su madre, que dormirá cerca de su habitación, que lo llevará a la escuela, que lo acompañará, asumiendo el cuidado y la crianza. Esto empieza a suceder hasta que desde afuera aparece el límite. En la escuela, los compañeros hostigan al niño diciéndole que ese hombre es “la mina” de su papá. El niño se pelea en la calle con sus compañeros y el amigo del padre decide irse

de la casa, asumiendo que es imposible sostener esa hermosa familia. El relato no propone cambiar el modelo familiar que en sus funciones permanece intacto: el padre ocupa el rol masculino de sostén económico, Hernán ocupa el rol femenino de alimentación y cuidado. Es más, apenas se atreve a sugerir una identidad travesti o al menos no hegemónicamente masculina tras el velo del exotismo de quien es “el amigo del padre”. El final contiene un sesgo tranquilizador: él, antes de partir, le regala a ese niño casi adolescente una revista para hombres, en la que aprenderá a ser un varón heterosexual. El niño pegará en la pared de su cuarto una imagen de la revista junto con una foto de ellos tres en el zoológico. Así, como observa Domínguez, el relato “le sobreimprime otro sentido sin borrar el primero, el de un regalo posible que una madre en cuerpo de hombre le pudiera hacer a un hijo varón” (Domínguez 1994:173) A pesar de algunos matices conservadores, el cuento no pierde potencia perturbadora al plantear que una persona que no es mujer, pueda maternar y construir un vínculo con el niño. Y, encima, como bien lo dice el título, ellos tres pueden ser una hermosa familia, imposible en la sociedad argentina de los años 60.

Para terminar

El feminismo, como movimiento social, en Argentina, se empieza a organizar en grupos a inicios de los años 70, recordemos el Movimiento de liberación femenina (MLF) y la Unión feminista argentina (UFA). Son pocas, realizan algunas acciones activistas y se vinculan con el también incipiente Frente de liberación homosexual (FLH). En las revistas, diferentes cuestiones ligadas al feminismo eran noticia, algunas mujeres se reconocían como tales en esos años. En la literatura había claros emergentes aún no tan explícitos de un malestar latente en el seno de la diferencia sexual y las amas de casa son un ejemplo de ellos. Furiosas, zombies o asesinas son las figuras de la enajenación de la mujer, con la que se pretende asediar a los ideales de la domesticidad. Ya lo había advertido Guido, cuando propuso que la familia feliz era la que transgredía la heteronorma. Indicios de una crisis inminente y acelerada por la violencia política que se iba haciendo cotidiana, doméstica...

Bibliografía:

Armstrong, Nancy. 1987. *Deseo y ficción doméstica*. Barcelona: Cátedra.

- Carmona Gallego, Diego. 2019. "La resignificación de la noción de cuidado desde los feminismos de los años 60 y 70". *En-claves del pensamiento. Revista de filosofía, arte, literatura e historia*, junio, 104-27.
- Diz, Tania. 2006. *Alfonsina periodista: ironía y sexualidad en la prensa argentina (1915-1925)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.
- Diz, Tania. 2018. "Lectoras y escritoras en El grillo de papel (1959-60) y El escarabajo de oro (1961-9)". *Zona Franca* (26):80.
- Domínguez, Nora. 1994. "El relato de la Madre". *Travessia- revista de literatura*, agosto, 163-79.
- Federici, Silvia. 2013. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Foucault, Michel. 1990. *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*. Barcelona: siglo veintiuno editores.
- Friedan, Betty. 1963. *La mística de la feminidad*. Barcelona: Cátedra.
- Guido, Beatriz. 1960. "Una hermosa familia". *El grillo de papel*, julio, 1.
- Heker, Liliana. 1966. "Casi un melodrama". *El escarabajo de oro*, julio, 47,48 y 51.
- Heker, Liliana. 1967. "Las hermanas de Shakespeare. Sobre las mujeres y la literatura" 1 era parte». *El escarabajo de oro*, agosto, 10-12 y 14.
- Mercado, Tununa. 2003. *Narrar después*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mercado, Tununa. 2008. *Celebrar a la mujer como a una pascua*. La plata: Ediciones al margen.
- Moreno Sardá, Amparo. 1987. *El arquetipo viril protagonista de la historia: ejercicios de lectura no androcéntrica*. Barcelona: LaSal.
- Pateman, Carole. 1994. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.