

2000

### Las hermanas de Shakespeare: Mujeres escritoras en la Argentina de los '90

Marian Pino

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Pino, Marian (Otoño-Primavera 2000) "Las hermanas de Shakespeare: Mujeres escritoras en la Argentina de los '90," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 29.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/29>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

**LAS HERMANAS DE SHAKESPEARE:  
MUJERES ESCRITORAS EN LA ARGENTINA DE LOS '90**

**Mirian Pino**

Universidad Nacional de Córdoba

Nena tu cabeza va a estallar...  
La materia nena brilla siempre  
siempre así...  
Luis Alberto Spinetta *Verde bosque*.

**E**l título de este artículo es una paráfrasis de un ensayo firmado por la escritora argentina Liliana Heker en los años '60 y reeditado recientemente por editorial Alfaguara. La autora deconstruye un pasaje de *El cuarto propio* de Virginia Woolf en el cual se expresa que una hermana Shakespeare con capacidad artística no llegó a ser conocida en la etapa isabelina por su estatuto de mujer. Sabido es que el texto de Woolf constituye uno de los pilares capitales para el estudio de la literatura de mujeres como son también los libros de Simone de Beauvoir, Margaret Youcenar, Sor Juana Inés de La Cruz, Angeles Mastretta, Diamela Eltit, María Luisa Puga y tantas otras autoras. Escrituras diametralmente diferentes a punto tal que es lícito interrogarse si un conjunto de características, una taxonomía común y limitada de la literatura femenina puede dimensionalizar la riqueza de todas las autoras.

Densas, complejas, intensamente contestatarias como lo son otras obras cuya firma no son "femeninas"; un ejemplo capital del rol de la mujer en la dictadura chilena es *Un día con su excelencia* (1986) de Fernando Jerez, la voz del gay llevada a la exacerbación proviene de la pluma de José Donoso en su novela *El lugar sin límites* (1966). En este sentido, mi propuesta es poder leer los géneros en la escritura más allá de las identificaciones sexogenéricas con un autor empírico.

Elegí dos narradoras que poseen la ventaja de no haber ingresado al partenón del canon de la crítica literaria aunque seguramente no despartarían

el rechazo de Harold Bloom; la dífada presenta ciertas semejanzas que van más allá de lo femenino porque articulan la construcción de la mujer con la densidad del panorama político, social y cultural. Las novelas que consideraré son: *Mireya* de Alicia Dujovne Ortiz (1998, Ed. Alfaguara), *La última vez que maté a mi madre* de Inés Fernández Moreno (1999, Ed. Perfil).

Cómo entender a *Mireya*, a las mujeres que construye la escritura de Dujovne si no tenemos en cuenta la operación semántica llevada a cabo por el tango, el momento en que éste nace asociado al bajo fondo, a los burdeles y a un determinado proyecto de país; cómo entender la soledad y la anomia de Lina en *La última vez...* sin pensar en la clase media argentina, la generación perdida por el golpe militar y los mitos maternos tan argentinos y por ello tan aluvionales.

Las dos novelas conforman las historias a partir no sólo de las preocupaciones femeninas, sino que desde el lugar de las protagonistas partirán para ahondar su lugar en la sociedad, en la historia argentina. Ambas construyen páginas antológicas en la visión poética del ser humano, tienen cierto tono heideggeriano: mujeres arrojadas al mundo no sólo masculino, al mundo a secas. Humanas, demasiado humanas; Mireya sucumbe al amor de Toulouse Lautrec y Carlos Gardel de tal manera que provocaría el enojo de las dirigentes feministas; demasiado humana, Mireya será el objeto de deseo del tango, del prostíbulo, convulsionado ante su llegada, pero también por los fuertes cambios históricos. De modo tal que *razón de mujeres* y *razón de estado* pueden admitir un análisis de género siempre y cuando éste no sucumba a buscar qué de femenino tiene la escrituras realizadas por mujeres, leer el género podría articularse con ciertas construcciones culturales en una sociedad determinada en distintas etapas de la historia argentina<sup>1</sup>.

### **Primera hermana de Shakespeare: *Mireya* de Alicia Dujovne Ortíz**

Mireille trabaja en un burdel parisino de fines del siglo XIX, allí se enamora de quien la pintará e inmortalizará: Toulouse Lautrec pero el amor de la muchacha por el conde no encuentra la medida exacta de su correspondencia, sólo una profunda amistad que despierta la envidia de las otras prostitutas. París de fines de siglo fue un sueño y un imán para la juventud argentina deseosa de conocer los burdeles y cabarets franceses. Raúl con otros hombres, comerciantes en carnes, llegan a la ciudad luz y contrata a Mireille, ambos partirán hacia Argentina por el camino a Buenos Aires, enunciado conocido por cuanto Buenos Aires y Montevideo serán los puertos por donde ingresarán no sólo las prostitutas europeas sino también los cambios profundos en nuestra sociedad.

La mujer se convierte en Mireya, amante y objeto de deseo de los guapos

pendencieros: Raúl, Cepeda, Ribera; joya de los señores adinerados y las madamas que regentan burdeles, y será quien inicia sexualmente a Carlos Gardel. Mireya regresa, luego de agotados los sueños en estas tierras y de la muerte del zorzal criollo, a su lugar de origen, Albi, y en Toulouse se reencuentra con Berthe Gardés, madre del artista.

El relato del viaje remite a una zona poco investigada en ciencias sociales: la inmigración francesa en Argentina. El relato se focaliza en la pintura de Mireya y su lento proceso de transculturación que se expresa en el enamoramiento de esta mujer hacia el tango, el baile, su música. La crítica Graciela Scheines<sup>2</sup> expresa que el gran tema del tango es el fracaso casi concebido como una atmósfera que lo impregna todo. Pero además la novela recrea el rol de la mujer en un mundo típicamente masculino.

En realidad, la novela de Dujovne trabaja en la zona en que es posible problematizar los términos en que ese fracaso cruza transversalmente a la construcción femenina. En efecto, el relato de la prostitución inhibe a la mujer del mandato fundante del patriarcado: la maternidad, pero el polo opuesto de Mireille, es decir, la madre de Gardel, Berthe, también está inhibida del principio del goce. De allí, que son dos modos de fracasos, de estar en un mundo hecho a la medida y semejanza del varón. Historia de compadritos pero también relato de la historia de las mujeres de entre siglos. Su valor y su status en una sociedad queda nítidamente expresado cuando en Pigüé convive con Gastón Viala, quien la compra ante la necesidad de tener mujer: “Señorona casada, ella. Decente. Y podrida en guita. Ella. Tan luego ella.” (*Mireya*, pág. 178).

### Tango que me hiciste mal y sin embargo te quiero

La Maga y Oliveira, personajes protagonistas de *Rayuela*, han marcado un modo de estar en Europa, en Francia y han tendido el puente tan deseado con París; operación similar la realiza Alejo Carpentier en el área caríblica. *Mireya* aloja y tensa un modo de estar y concebir a nuestro continente, y esa comunión se realiza a través del tango. En tal sentido, la reescritura de la autora a partir del texto de Cortázar, “No hay más violetas para el señor Lautrec”; expone ante el lector dos cuestiones:

a- El camino de Bs. As., que se deshace en la escritura de Dujovne cuando Mirielle regresa a Francia, modifica el texto cortazariano en el cual el pintor francés asegura que las mujeres regresan “reventadas”, (*Mireya*, pág. 14). Así, *Mireya* pulsa otras problemáticas como es el complejo encuentro de los europeos con “las tierras bárbaras”. Incluso revierte y dialoga con el tango “La rubia Mireya”.

b- La importancia de los usos y costumbres del tango. En efecto, la novela entabla un diálogo constante con esa cultura, y ésta a su vez

remite y amplía la contextualización social focalizándose en la construcción de los personajes femeninos.

*Mireya* remite a una Francia finisecular imantada por la energía de lo mismo; el relato no sale de los burdeles, y en Buenos Aires, la mujer encuentra otra cultura, una ciudad que está haciéndose, abierta al cambio. Nada se muestra en el texto más importante como la historia de una prostituta madura y el joven zorzal, nada más importante que la construcción de la figura de la mujer en la pincelada de Lautrec y en el baile tanguero. Uno de los aspectos más interesantes es observar la forma en que se engrosa el cuerpo de Mireya según sea si baila o no el tango, tal como lo consigna la siguiente cita referida a cuando se marcha de los burdeles y los cabarets a Pigüe: "Al abrir el ropero y aún antes de probarse aquellas viejas, absurdas vestiduras, supo que nada le entraba. (...). Ella también seguía allí. Alguien llamado Mireille seguía su camino." (*Mireya*, pág.180).

### La erótica del tango

El tango atrae el erotismo, el goce sensual de Mireya, que había sido acallado en los burdeles franceses porque el principio del placer le está vedado a las mujeres: "Para Mireille, el vicio era quedarse como ausente sin sentir. El que no siente está muerto. ¿No era mucho peor? /Pobres ilusas/Los novios le habían metido en la cabeza que al cliente se lo atendía sin refulgir. Así se perdían lo único bueno que tenía esa trampa donde habían caído." (*Mireya*, pág.24).

Pero esa comunión con los cuerpos, ese acuerdo en la diferencia entre el hombre y la mujer conferido por el tango, y entre los cuerpos atrae la prohibición; consigna George Bataille que lo prohibido está puesto allí para transgredirlo<sup>3</sup>, los cuerpos en el baile están allí para traspasarse, para formar los nudos, los ochos. Se transgrede una erótica de época en los burdeles y cabarets porteños, y en esa dialéctica se construye un determinado tipo femenino. A los burdeles van los ministros, los malevos, los cajetillas, y en los bares las mujeres decentes se marchan cuando la rubia Mireya llega. Su erotismo atrae la pintura de Lautrec, la muerte de Raúl y Cepeda, la cárcel del guapo Ribera, la compra de Viala, atrae al joven Carlitos. La novela desmonta así tres mitos del imaginario social rioplatense: el tango- la Rubia Mireya- y el culto del varón argentino.

Mireya conoce el tango y conoce al hombre de estas tierras, el machismo que hace de la mujer sólo un objeto de goce y mercado. Este aspecto no es el único en la cultura tanguera que se solaza en numerosas melodías por el abandono femenino; la novela reelabora las costumbres del comprador y el culto a la madre, y en el intersticio de esta relación emerge la mujer en tanto objeto sexual. En tal sentido, el relato va construyendo una tipología

femenina entre la mujer decente y la prostituta, entre la figura materna y las mujeres de burdeles nacionales, las pardas, y las extranjeras.

El valor económico de la cultura del burdel establece el precio y la cotización entre las mujeres. Además, la prostituta no sólo carece de goce, sino además no puede reproducir, la función materna le es prohibida, de allí el contrapunto con la figura materna del tango. En la novela esa oposición se señala entre Mireya y Berthe Gardés. La “vieja” del tango esta configurada en ella ya que es la decencia, el recato, el aguijón de la culpa. Carlos Gardel tiene esa concepción machista porque paga por los servicios prestados el amor de la mujer, “(...) y va a buscar los pantalones largos que al fin la madre le ha cosido. Ella no puede creerlo: está sacando plata del bolsillo.” (*Mireya*, pág. 163).

Así, la historia de Mireya no debe desarticularse de una lectura entrelíneas con respecto al sistema patriarcal y como éste concebía a la mujer, más allá de las diferencias en el texto. Dujovne regresa otra vez sobre un aspecto que emerge en los tangos como es la ausencia del padre en las melodías y la focalización en la relación madre-hijo, Berthe-Carlos, cuyo relato deja sugerir que su genealogía deviene sólo de unas iniciales. El código de la moralidad finisecular atraviesa el culto tanguero pero, paradójicamente, Mireya conoce el placer en el roce de los cuerpos que permite el tango, éste alcanza ribetes míticos: “Ni ella ni el Loco lo advirtieron: se habían puesto a bailar en el lugar exacto del crimen. No advirtieron tampoco que los demás hacían rueda para verlos bailar, ni que estaban inventando algo mucho más importante que un nuevo paso.(...). Esto venía de otro mundo.” (*Mireya*, pág.132).

Si bien en el baile se disuelven las diferencias en la imagen de un monstruo bicéfalo, los códigos de honor, venganza y vergüenza, propios de la cultura tanguera, estructuran la historia de la protagonista y están relacionados con el goce masculino, de allí que la traición de la mujer sea un tema capital pero que no se observa en la obra de Dujovne: “El tango tenía cuatro cabezas con los sexos cambiados, ni una más ni una menos, y un revoltijo de piernas quién sabía de quién: desentrañarlas era trabajo de una existencia entera”, (*Mireya*, pág.110).

El enfrentamiento de los pendencieros Raúl, Acevedo y Ribera constituyen la esencia del tango, allí se puede matar por obtener el objeto deseado. Eduardo Archetti<sup>4</sup> en su estudio “El tango argentino” consigna que el discurso tanguero es emocional y masculino. En tal sentido, esta retórica concibe a la mujer como un objeto: se goza, se vende, se la disputa, se la compra y se la relega.

La novela alude explícitamente a dos motivos caros al mundo del tango: la triada del compradito, la prostituta y la madre, y también a la ausencia del padre que se expresa en la historia de Gardel, y de Mireille. Por otra parte, esa mitología urbana que también se expande por el campo tal cual se

consiga en el micorelato de Mireya y Viala, tiene una clara referencia a lo nacional. Borges, Sábato, Soriano incursionaron por esta temática pero el aporte de Dujovne se centra en focalizarse en la figura femenina ya que a través de ella puede leerse la historia de la sensibilidad de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, en un período en que la cultura nacional estaba afianzándose.

La historia del argentino en París, “El morocho argentino”, desarrollado en el relato a través de Raúl y los comerciantes en carnes coloca en evidencia la historia no sólo de la erótica en la esfera de mundos privados, sino también de la prostitución, el mercadeo de los cuerpos; aún allí emerge la relación opositiva madre-prostituta, madre de Carlos y de Raúl-Mircille. Además de ello emerge la preferencia por las rubias a tal punto que Mireya se muda de color porque la mujer de Albi es violeta, morocha; así alcanza sentido el enunciado “No más violetas para Toulouse Lautrec”.

París es el lugar donde los argentinos rompen los códigos de la moral, donde los instintos se liberan de la dura vigilancia de la institución familiar: “Y habían hecho en París lo que se debe, visitar Los Campos Eliseos y probar a una francesa.í (*Mireya*, pág.82).

En consecuencia, el relato que va tensando la voz narrativa en juego de contrapunto Mireya / Berthe, la aternadora/la madre dan cuenta de lo que Archetti alude como modificaciones en la disponibilidad del tiempo libre de la familia; yo agregaría de una re-dimensionalización del espacio público y un relajamiento de los hábitos en la esfera de lo privado<sup>5</sup>. Por otra parte, es importante señalar que la erótica de los burdeles significa el goce, el placer de una semiótica de lo efímero; todo pasa, nada permanece en Mireya y en las otras prostitutas.

La presencia del burdel, de claras connotaciones europeas, produjo efectos en el ámbito familiar y se convirtió por su práctica erótica, en oposición al primero y dicotomizó las figuras femeninas. Oposición visible en los espacios geográficos porque los burdeles son céntricos y las familias se ubican en los barrios. Pero esta oposición se anula en esta novela porque el imaginario de época relega a la mujer (doméstica y prostituta) a la marginalidad, alejada del placer: “Primero sus padres y después sus rufianes les habían repetido que uno viene a sufrir, no a divertirse. De haber sido costurera o planchadoras, habrían sufrido pinchazos y quemaduras. Siendo lo que eran sufrían sacudones. No sentían ninguna diferencia entre el zangoloteo y frotar la ropa sobre la tabla de lavar. Hasta el ritmo era el mismo”. (*Mireya*, pág.48).

En la vida del cabaret y el burdel los bienes, los placeres y el poder se articulan en torno al dinero. Por un lado, cabe tener en cuenta los motivos por los cuales Mireya/Mireille llega a Buenos Aires: motivada por causas económicas para convertirse paulatinamente en una prostituta famosa, deseada hasta “invadir” ese espacio de las señoras decentes cuando Viala

la convierte en su esposa.

Por otro lado, también la vida del compadrito es recreada en la novela porque tanto Cepeda como Ribera canalizan el imaginario del pendenciero: machista, el hombre que mejor lo baila, y sobre todo el que mata para defender su honor. Pero en el relato el compadrito da muerte por la espalda, no da la cara. De modo tal que la traición y el jugarse la vida se recrean con cierta dosis de cobardía porque si bien la tónica del honor está presente, se modifica en la forma en cómo se resuelve. Los triángulos amorosos que se gestan entre Raúl-Cepeda-Mireya y Cepeda-Mireya-Ribera están exentos de traición ante la pasividad de la mujer, y el personaje “de más” del grupo de los tres es excluído por la espalda. Pero Mireya encuentra en el tango y en su mitología prácticas y costumbres amadas de allí que nuevamente regresa como así también se revierte su destino. Dujovne reescribe el tango porque ella parte hacia Francia.

El regreso a Europa también tiene fuertes connotaciones sociales porque coincide con la prohibición del ejercicio de la prostitución en la década del '30: “El 31 de diciembre de 1934 se abolió la prostitución legalizada en la Argentina. Todavía quedaban policías que comprar, pero ya había que ir pensando en armar la valija.” (*Mireya*, pág. 214). Momento en que el estado ejecuta un paso más adelante en el control social cuyo antecedente, según consigna Jean Franco<sup>6</sup>, data desde la consolidación del estado argentino y la educación laica en el siglo XIX. De este modo, el trato conferido a los gauchos y prostitutas era similar ya que se los consideraban seres marginales.

*Mireya* es la historia de una sensibilidad individual; la erótica y el amor de la mujer, la problematización de su rol en la cultura tanguera y por ella la historia de la sensibilidad social, el modo cómo una es indisociable de la otra, el conflictivo diálogo entre la cultura Argentina y Europa, la inmigración y su imaginario como hecho transcultural por excelencia.

Escrita en los '90 porqué no entender a *Mireya* como un texto de defensa identitaria, un modo de articular y problematizar la cultura nacional y el rol que la mujer cumple en la constitución del imaginario social, por lo que es y no es, es decir, evidenciar desde la construcción femenina el imaginario social de una época en la cual la masculinidad era un culto.

### **Segunda hermana de Shakespeare: Inés Fernández Moreno y *La última vez que maté a mi madre***

La historia de Lina Casté y Thomás Albrecht/Heifetz conforma el relato del desencuentro afectivo y político de la argentina de los '70. Lina es como la antológica Isabel del relato de García Márquez “Isabel viendo llover en Macondo”, o la Lidia del relato “Lidia en el Canal” de Marcelo Cohen. Esa mujer que mira sentada a la lluvia, que observa el mundo a través de la

ventana, o bien que deambula por la vida dejándose transitar por una madre que reúne la tradicional característica de una bruja narcisista e histérica. Pero esos aspectos no parecen ser los esenciales en la novela si no se tensan con el sostén del personaje central en la impotencia del miedo y de la inseguridad casi larvaria. Pero Fernández Moreno construye una Lina que bajo el temor y la soledad elabora el recuerdo de su vida y de la historia social en la oscilación de la memoria familiar y política.

La anécdota básica se construye en base al itinerario vital de Lina, y a un paquete que Tomás desea entregarle veinte años después que el golpe de estado lo condujera al exilio e hiciera desaparecer a Graciela, amigos de ambos. Asimismo, el hombre descubre que detrás de la sangre aria se entibia su origen judío. Tomás Heifetz y Lina se re-encuentran, él se reencuentra con aquella muchacha que rescató de las corridas callejeras, lugar de los sueños revolucionarios. ¿Historia de amor truncado por la Historia?, ¿relato de lo que pudo ser y no fue?, sí, seguramente, es un tópico muy argentino: historias deshechas, cuerpos en los que corre y se construye nuestro "ser argentino".

Magistralmente, el texto expresa estas cuestiones de la constitución de la memoria histórica cuando la genealogía familiar pareciera ser el émulo de aquella. En tal sentido, el regreso de un exiliado, y la decepción se articulan para construir una profunda visión de los modos en que se fue construyendo nuestro país.

A través del corrimiento discursivo de un "ella" a un "me" se crea una historia que a cualquiera puede sucederle, y un reto al lector porque cada uno lee lo que puede, la lectura es, en tal sentido, una operación autobiográfica: el desempleo, la falta de incentivos, la familia en toda su complejidad, y la soledad estructuran las cuestiones que signan la vida de una mujer de la clase media argentina.

El relato de Tomás se une a la historia de Lina por un lazo en común: la caja que guarda recuerdos de las tres amigas de la adolescencia: Lina, Adriana, y Graciela. Ambos relatos construyen itinerarios de permanencias y exilios, ambos traman y se insertan en el tejido social porque la Historia argentina puede ser analizada desde las historias privadas de ambas familias. Las dos narraciones son sumamente introspectivas, altamente poéticas en la medida que son dos biografías de la generación perdida. Y desde esa doble focalización los motivos comunes conectan uno y otro itinerario: el himno Aurora que uno y otro canta en el colegio, el mismo libro de lectura, amigos compartidos y la ausencia de proyectos en el presente del relato.

La historia de vida de Lina está pautada en torno a la degradación paulatina de su familia en la cual la figura paterna, sin nombre, salvo por el apellido de las hijas, Lina y Valeria, está pulverizada ante la presencia aplastante de la madre. Si a la pasividad de la protagonista se le suma el desmontaje paródico del mito materno a través de características disfóricas

con respecto a lo que comunmente se espera de una madre, infiero que leer la mujer en clave de género puede relacionarse también con lo planteado por Nancy Armstrong: el género y la sexualidad no pueden desvincularse de la historia de la mujer en la sociedad<sup>7</sup>. En efecto, la madre de Lina recuerda a la bruja de las narraciones infantiles pero además se observa que los matices de las otras mujeres de la familia Casté rompen con lo pensable para lo que tiene que ser una madre y las señoritas “de su casa”.

La bondad, la abnegación y las dotes culinarias no son las cualidades de la madre de Lina: “Si uno se despertara una mañana, (...) y sus padres no estuvieran separados. Si tuviera un hermano varón en lugar de una hermana mujer tan rara. Si la madre de uno fuera como la de Capistro, una señora que siempre contribuía con la cooperadora, que todos los días mandaba a la hija a la escuela con un pesebre de jamón cocido y con el sobrecuello del delantal bien almidonado. Si ella fuera una niña aseada de las que tenían pañuelitos bordados, encoloniados, figuritas brillantadas, (...)” (LUVMM, pág.72).

La figura materna opuesta a la de Adriana y a la muchas madres argentinas deja entrever el mundo doméstico y sus ficciones. Enfrascada tras disfraces, perfumes y cremas importadas la madre es atravesada por el terror a la vejez. Llama la atención la belleza de tipo europea: “*Me he mirado un largo rato en el espejo. Siempre me producen el mismo efecto mis ojos, son notables. He hecho girar la dirección de la luz para ver cómo iban cambiando del azul intenso al celeste turquesa. Si pudiera tocarlos sería como tocar terciopelo. (...)*” (LUVMM, pág.64). Esa caracterización es opuesta a descripción de Lina, que la llaman la “negra”. Pero el epíteto, sobrenombre habitual en nuestra sociedad, se asocia a un determinado desprecio por la vertiente indígena que se acentuará cuando la madre logra engañar a la empleada doméstica paraguaya de su ex-marido, revelando el menosprecio típicamente porteño que FM hace parodia.

### ¿La última vez que mató a su madre?

Cuántas veces Lina no habrá deseado ver muerta a su madre. La mala de la película, estereotipo de la frivolidad tajante de las cremas Lancome, esta mujer funda un verdadero matriarcado que parece conducir al típico laberinto argentino: el fracaso; asegura la crítica Graciela Schienes que: “En mi indagación descubrí que el fracaso tiene que ver con los mitos de América, de los que arrancan probablemente los desmesurados sueños argentinos.(...)”<sup>8</sup>.

La palabra de la madre adensa las inseguridades de la hija en torno a dos puntales de defensa femenina: la belleza y la cultura, pero dicho programa no es cumplido por las hijas; a ninguna le interesa ni Proust ni Mann, sólo las revistas pasatistas, como así tampoco se interesan por la política. Historias argentinas, historia de tres mujeres y un varón borrado en el texto

junto con la putita/otra/amante.

El peronismo, los '70, el nazismo, la dictadura militar y, fundamentalmente, el desexilio, constituyen paulatinamente las reflexiones de Tomás: reencontrarse con su país luego de haber deambulado por EEUU, Méjico, Alemania, reconstruyendo su historia familiar que también remite a la conformación de la sociedad argentina. En tal sentido, el itinerario del co-protagonista remite a una genealogía hecha de diáspora; la revelación de su origen judío expresa un cúmulo de inquietudes en torno al exilio permanente del pueblo de Israel, pero además su origen se gesta en Alemania, es decir, en la doble marginalidad de la judería y la persecución.

Los desencuentros pulsan el relato; se trata de la historia paralela de dos soledades, quizás está allí uno de las características problemáticas que nos definen: la nostalgia y la soledad, más aún, cómo encontrar fragmentos de nuestra cultura pasada en los '90, qué fue del peronismo, los militares pero también de prácticas sociales que definieron a una etapa de la historia argentina. El poncho que compra Tomás como regalo a su esposa Lilian no parece definirnos del todo como tampoco el dulce de leche, son esos aspectos más todo lo que construimos y destruimos, pero como señala Scheines: "Destierro no va de la mano de desarraigo sino todo lo contrario. El folclore de mate y tango al que se aferran los argentinos en el exterior y que los convoca en guettos melancólicos, es ya un lugar común". Así, puedo inferir que el texto problematiza cuestiones cercanas a los ambiguos términos "ser nacional", "tradición", "cultura" que operan como bisagras entre ambas historias.

El texto muestra el contrapunto de lo que se preserva en una y otra familia : mientras la madre de Lina es el estereotipo de la clase media empobrecida con sus gustos por lo extranjero, y una cultura adquirida en un equívoco concepto de lo "universal" se opone al cuidado de la tradición alemana por parte de Karl, padre del co-protagonista, y a su adopción de una cultura popular : la música folklórica, el bombo, y la militancia traman esa dualidad cuyos términos poseen elementos de distorsión, de errores históricos ya que en el pasado de Tomás está Auschwitz y la diáspora de los '70.

En *La última*... parece que no hay lugar para la felicidad ya que tampoco el pasado reconstruido alude a paraísos perdidos; el paseo de las jóvenes por Europa y las manifestaciones políticas rememoradas preparan las bases para comprender la situación actual, hecha de la sumatoria de un conjunto de soledades: Adriana escribe cartas, sola en un barco, Lina sola en su casa, su madre sola en la suya, Tomás solo en al Argentina, renunciando a su pasado, a través de la venta de su departamento paterno de la calle Canning. Se podría pensar en una narración distópica pero el final marca un estado opuesto a la situación inicial ya que Tomás se reencuentra con Lina en un aeropuerto.

## El mimikri: del disfraz de bruja a las cremas Lancome

La clave personalísima de esta madre un tanto histérica y lunática radica en deslizarse desde los moldes convencionales de la maternidad y del rol de esposa para aventurarse en la vida a través de las sucesivas muertes, las sucesivas máscaras que como la crema cubren el bello rostro. La relación de Lina con su madre la anula, dejándola sin historia, sin “tema importante” para relatar pero es en ese cruce donde la hija dibuja sus propios contornos; no tener qué contar muestra su reverso: hay en la vida de Lina muchas cosas calladas, silenciosas: la vida adolescente, la madre, su hermana Valeria, la de su padre, la de la clase media argentina, y la visión de la generación perdida, el fin de siglo y su reverso: la conformación de la nación en el proyecto modernizador, las contradicciones políticas, los sueños de la juventud del ‘70, las utopías revolucionarias, y el desencanto.

De este modo la configuración de lo urbano en Dujovne encuentra su par complementario en esta Buenos Aires fin de siglo XX, tiempo y lugar de enunciación desde donde relata Lina, tiempo y lugar desde donde rememora Tomás. Es interesante observar la estereofonía textual porque los tangos son a *Mireya* lo que los cánticos políticos e himnos a esta novela: discursos que le confieren su dimensión histórica.

Si bien la novela se configura bajo el signo de lo femenino éste no deviene del hecho que la autora sea mujer, sino en los modos cómo se construyen en la escritura una galería de personajes que arman y desarticulan estereotipos y mitos femeninos; las mujeres traman una determinada visión de la sociedad, la configuran y la critican, pero no olvidemos que también Tomás es co-protagonista de este relato a dos voces, a dos historias. Este aspecto es visible a nivel composicional ya que la novela muestra la alternancia de dos historias con leiv motiv coincidentes: la amistad con Graciela, el himno escolar, los libros de lecturas, ambos encuentran luego de largos años a compañeros del pasado: Capistro-Juan M..

Los géneros íntimos como el diario de la madre, y las cartas que Lina relee poseen el mismo matiz político que los documentos leídos por el hombre en su viaje a Alemania. Inferir que en el diario y las cartas sólo pueden leerse los usos y costumbres de una mujer separada y de dos adolescentes nos conduciría a una visión simplificadora porque la indiferencia en asuntos políticos, la separación, el matriarcado, el temor a la vejez, el autoritarismo materno, también son formas políticas en la medida que se configuran en un sistema de relaciones referidas a la constitución familiar. De allí que el discurso oscile entre un “ella” y un “me”. El episodio del disfraz de la madre quien parte a reclamar sus derechos, la invasión al hogar de su ex esposo que goza de cierto bienestar económico, mientras sus hijas atraviesan necesidades vitales, son formas de reclamar por los derechos de la mujer. El punto conflictivo aquí es cómo lo hace y la visión clasista de esta

madre que habla en francés, ama las letras europeas, y la frivolidad: *“Le hice unos cuantos retoques a las fotos y recuperaré algunos libros. Después le pedí a la selvática (se refiere a la mucama paraguaya) que me dejara pasar al baño: por donde uno mire está lleno de detalles de mal gusto. Affreux. (...)”*. (LUVMM, pág. 148).

Densamente ambigua y humorística la dentadura postiza de la madre y de Valeria significa por lo que no se tiene: dientes; la carencia de ellos, ¿alude a la derrota?. En todo caso cabe preguntarse derrotadas frente a qué y a quién. En primer lugar, la madre desdentada ha fracasado en los diferentes proyectos de pareja, no en vano Lina cuenta que las sucesivas parejas terminan con el sufijo “ini”/ y ..ni, ¿ni éste, ni áquel?: “Susini, además, tenía una mirada lo que se dice “humana”, es decir, húmeda, como de quien es capaz de llorar, (...). Pasaron pocos meses hasta que un día ellas oyeron a la madre decirle a una amiga: “es un pobre infeliz” (...).” (LUVMM, pág. 103). Otro ejemplo lo constituye los microrrelatos de la fase adolescente de Valeria, la iniciación sexual y su articulación con el final: su muerte en la mayor de las miserias.

Me pregunto por el sentido del desmontaje de mandatos aleccionadores que emergen en estas dos historias: si la mujer tiene amantes terminará sola, si la niña no se comporta recatadamente quedará al margen familiar cuando no sobreviene la muerte. En tal sentido, es interesante señalar que la única mujer de esta triada familiar que no ha perdido los dientes es Lina; la mujer sueña, tiene pesadillas pero el fracaso todavía no ha llegado, hay una oportunidad que el relato prepara de modo paulatino: encontrarse con Tomás.

Es interesante observar la historia de las hermanas: una dentro del núcleo familiar creado por la madre, la otra relegada de éste y de los otros. El tabú del sexo premarital y en la adolescencia es un tópico que podrá incluso observarse en *Mireya* y su relación con el tango. La madre lo practica al mismo tiempo que lo prohíbe, atraviesan necesidades económicas pero viaja con su amante al casino marplatense, reclama por sus derechos y anula a su hija ante todo candidato. El mundo doméstico, privado de la falta de alimentos caseros hechos por las madrecitas, padre de fines de semana también constituyen una ficción política, asegura Jean Franco: “Hasta hoy en día, lo que se considera lo político es normalmente definido en contraste con lo económico, lo doméstico y lo personal. Las instituciones despolitizan ciertas cosas transformándolas en lo personal o lo familiar; en asuntos privados y domésticos en oposición a lo público”<sup>10</sup>.

En las polinarrativas que dicen de relatos de liberación múltiple, común en el fin del siglo XX, la división entre lo público y lo privado tiende a desdibujarse para interpenetrarse, de allí la importancia del contrapunto en el uso de los géneros que emerge en los documentos de la familia de Tomás y el diario íntimo de la madre, y las cartas de Adriana, respectivamente. Al tiempo que la significación de lo que se puede leer en esos géneros, que por su finalidad son híbridos, depende del pacto de lectura que establezcamos.

## Del exilio y el desexilio

La presencia del matrimonio Albrecht en el relato de Tomás devuelve la imagen inversa de la constitución familiar de Lina y conduce desde otro ángulo a abscribir la Historia argentina: el peronismo del '55, los '70 y la militancia como así también el exilio y el desexilio. La historia familiar de Tomás que se remonta a la Alemania nazi revela una problemática compleja como es la relación del movimiento peronista con el nazismo. Pero la novela no dicotomiza este perfil ni conjura extremos irreconciliables, sino que el conflicto gira en torno a la historia del pasado judío de Karl que su hijo termina develando. Este aspecto no sólo toca el planteo de la identidad individual, sino también dice de las inmigraciones, de la conformación de la cultura argentina con sus agudas contradicciones y del exilio del pueblo judío. La oleada inmigratoria de los primeros cincuenta años y su importancia en la modernización argentina involucró y densificó imaginarios de distintos orígenes cuya heterogeneidad es el rasgo fundamental y constituye uno de los planteos de la novela.

Si bien los documentos de la propiedad alemana confiscada por el nazismo que Tomás descubre poseen idéntico nivel de importancia de los géneros "privados" en el relato de Lina, el mundo de Tomás y su entorno próximo es esencialmente masculino porque se construye en torno a la relación con el padre mientras que la imagen materna queda configurada en la pasividad doméstica ya que es Karl el guardador de su linaje y la memoria: "¿Acaso fue vergüenza haber bautizado a Tomás, haber confundido las huellas de su origen? (...) Karl ha aceptado su historia, sus posibles culpas, (...) y la madre, que sostenía tensa la lana entre los dedos, ha dejado escapar varios puntos y mira al padre con angustia, sabiendo que las palabras son peligrosas, (...), nunca se sabe, la esperanza más módica puede hacerse cenizas en instantes, peor todavía, puede volverse ella misma el arma que te está destinada" (*LUVMM*, pág.95).

En el presente del relato Lilian, esposa de Tomás, también es una lejanía con su propio imaginario funcionalista, típicamente del norte. Por otra parte, la biografía de Tomás dice del exilio político, del desexilio y de los desencuentros. La imposibilidad de llevar a cabo el proyecto revolucionario soñado por la juventud peronista provoca cierto nihilismo fin de siglo que la novela no pretende soslayar.

Uno de los interrogantes que plantea el relato, preferentemente el texto de Tomás, es ¿qué es ser argentino?, ¿cómo definir la argentinidad?, ¿en términos territoriales, culturales, políticos?, ¿porqué la política estatal diseñó hasta la forma de la familia en los '70?. Aspectos todos éstos importantes si los observamos desde las significaciones de la nueva modalidad que adquirió el núcleo familiar durante el proceso militar argentino. No es casual que los Albrecht sean judíos y que su hijo se haya convertido en exiliado; hubo una toma de conciencia por parte de los militares de que no

todas las familias argentinas reproducían los valores dominantes, asegura Franco que: “también es foco de la disidencia. De allí la perversidad de ciertos tipos de opresión que afectaba la familia (...)”<sup>11</sup>.

El tópico del fracaso bajo modulaciones diferentes emerge en las dos historias, matizado por diversas perspectivas que cubren un arco discursivo complejo como ya consigné en la historia de Lina; en cuanto a Tomás, el uso del “tú” marcará su itinerario desde EEUU, Europa a América Latina, lo significará en el laberinto argentino para poder reconstruirse en el espejo de la historia. Su relato conduce al dédalo que Scheines define en términos de derrota, pero la misma tiene su reverso: la nostalgia de lo que se perdió se expresa en lo que se lleva en la memoria cultural porque esa “argentinidad” que como término es sumamente complejo, posee elementos que mantuvieron su memoria de pertenencia en la diáspora; descubrirse judío es concientizarse en un doble estar transitorio porque el exilio argentino repite la continua persecución de los judíos. Ricardo Forster señala en su reflexión en torno al exilio judío que: “Somos hijos del desarraigo y de la dispersión, hijos de catástrofes que lejos de anularnos dibujaron sobre nuestros cuerpos y espíritus los trazos de aquello que hoy reivindicamos como lo más propio y genuino.(...)”<sup>12</sup>.

Pero hay un aspecto que enriquece esta problemática en el texto ya que ni en Lina ni en Tomás hay nostalgia por el paraíso perdido, caso contrario es la canción que recuerda Karl en la cual la libertad como bien a recuperar debe buscarse y mantenerse. Si bien Lina recrea su adolescencia como un tiempo de felicidad, la misma está teñida de descomposición y sufrimiento. Tomás revive su etapa de igual modo pero su militancia ofrece una vuelta de tuerca ya que coloca en tensión el pasado y el presente como etapas complejas, de examen, la angustia del regreso; recordar en Tomás es una toma de conciencia y una revisión de su pasado, una construcción o reconstrucción de su identidad individual y social, y fundamentalmente, un reescribir el retorno mientras regresa, un trabajo, una elaboración de las posibilidades del lenguaje. En tal sentido, no hay una añoranza del tiempo pasado, dice Scheines: “La vuelta tan largamente deseada, cuando se concreta no es fuente de alegrías sino trago amargo”<sup>13</sup>.

La historia de la política doméstica, la historia privada de la generación perdida en un hombre y una mujer aluden a una Buenos Aires alejada de proyectos revolucionarios; qué fue de esa juventud, de los que no se comprometieron y los que optaron por el compromiso político, en dónde están, en qué lugar geográfico y anímico del extenso territorio global. Efectivamente, en ambas novelas la arquitectura urbana es una arquitectura constituida por una serie de signos que configuran la ciudad de inicio y final de milenio. El auge de los cabarets en *Mireya* socializa similar problemática tal como se observa en la visión de los protagonistas de *La última...ya* que los *shopings* dicen del avance modernizador y del consumo. Es interesante

poder detenerse en la significación de la nostalgia del que regresa y asiste al advenimiento de un nuevo orden, cambiar el viejo almacén por un *supermarket*.

Por último, Lina dice de su madre que quería vivir: “amores extraordinarios (...)” (*LUVMM*, pág. 107) , pero el interrogante radica en saber si la mujer, alejada de todo ideal materno, puede o no soñar, y si es lícito preguntarse a través de esta novela cuáles son las medidas de soñar *en femenino* porque todos los personajes del relato una vez tuvieron grandes sueños. *La última...* es la historia de deseos no cumplidos al tiempo que es el relato de nuestros mitos identitarios, unos sobrepuestos a otros: el judío errante en una Argentina fin de siglo, la doble diáspora: la de siempre y el exilio argentino en Tomás; Lina que narra a su madre para poder descubrirse. Tomás y Lina en la capital de fin de milenio recreando los vericuetos de la memoria, trazos que se encuentran en las dos visiones de estos solitarios sin familia que al recorrer la ciudad rememoran lo que fueron, lo que son.

#### NOTAS

- 1 Graciela Scheines: *Las metáforas del fracaso*. Ed. Sudamericana. 1993.
- 2 Graciela Scheines: Ob. cit..
- 3 George Bataille: *El erotismo*. Ed. Tusquets. 1997.
- 4 Eduardo Archetti: “El tango argentino” en comp. de Ana Pizarro *Palavra , Literatura E Cultura* . Ed. UNICAMP. 1995. Tomo III Vanguarda e Modernidade.
- 5 Eduardo Archetti: Ob. cit.
- 6 Jean Franco: “Género y sexo en la transición hacia la modernidad” en Revista “Nomadías”. Ed. Univ. de Chile/Cuarto Propio. Santiago de Chile. 1996.
- 7 Nancy Armstrong: *Deseo y ficción doméstica*. Ed. Cátedra. España. 1993. Introducción.
- 8 Graciela Scheines: Ob. cit., pág. 8.
- 9 Graciela Scheines: Ob. cit., pág. 166.
- 10 Jean Franco: Ob. cit., pág.46.
- 11 Jean Franco: Ob. cit., pág. 52.
- 12 Ricardo Forster: *El exilio de la palabra. Un ensayo en torno a lo judío*. Ed. Universidad Arcis/ Lom. Santiago de Chile. 1997. Pág. 24.
- 13 Graciela Scheines: Ob. cit., pág. 170.

## OBRAS CITADAS

Armstrong, Nancy: *Deseo y ficción doméstica*. Ed. Cátedra, Col . Feminismos. España. 1993.

Archetti, Eduardo: "El tango argentino" en compilación de Ana Pizarro *Palavra, Literatura e Cultura*. Tomo 3 *Vanguarda e Modernidade*. Ed. UNICAMP. Brasil. 1995.

Dujovne Ortíz, Alicia: *Mireya*. Ed. Alfaguara. Buenos Aires. 1998.

Fernández Moreno, Inés: *La última vez que maté a mi madre*. Ed. Perfil. Buenos Aires. 1999.

Heker, Liliana: *Las hermanas de Shakespeare*. Ed. Alfaguara. Buenos Aires. 1999.

Forster, Ricardo: *El exilio de la palabra. Un ensayo en torno a lo judío*. Ed. Universidad Arcis/Lom. Santiago de Chile. 1997.

Franco, Jean: "Género y sexo en la transición hacia la modernidad" en *Nomadías*. N°1. Santiago de Chile. Ed. Universidad de Chile/Cuarto Propio. 1996.

Sarlo, Beatriz: *El imperio de los sentimientos*. Ed. Catálogos. Buenos Aires. 1985.

Scheines, Graciela: *Las metáforas del fracaso*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1993.