

El derrotero femenino y la salida revolucionaria en *¡Quiero trabajo!* (1933) de María Luisa Carnelli

Tania Diz

Instituto Interdisciplinario De Estudios de Género,
Universidad Nacional de Buenos Aires
taniadiz@gmail.com

Este artículo supone el abordaje de una novela argentina de la década del '30 llamada ¡Quiero Trabajo! (1933) y escrita por María Luisa Carnelli. Es una novela olvidada por la historia literaria y que merece ser estudiada para dimensionar su valor. En primer lugar se reflexionará acerca del lugar que ocupó la autora entre los escritores de izquierda dado que era periodista y militante comunista, sin perder de vista los prejuicios sexistas que rodeaban a las escritoras en aquél entonces. En segundo lugar, se tratará de demostrar que la novela responde a la concepción del arte al servicio de la revolución con lo cual puede ser leída como una obra propia del arte proletario y, por ende, ubicada en la tradición de los escritores denuncialistas. Sin embargo, hay un aspecto que excede la lectura de clase y es que también se abordan tópicos específicamente femeninos de tal modo que también es una novela crítica de la subjetividad femenina hegemónica, lo que permite ubicarla en una tradición feminista.

INTRODUCCIÓN

En este artículo me propongo analizar una novela que ha pasado desapercibida por la historia de la literatura argentina: *¡Quiero Trabajo!* (1933), de María Luisa Carnelli. Es una novela que, en principio, se encuadra en la escritura del realismo socialista, ya que su eje principal es el de evidenciar la crisis social y proponer a la revolución como el único camino para el cambio socio-político. Pero también puede pensarse como una novela con claves feministas ya que la autora profundiza en la problemática de la subjetividad fe-

menina ante el matrimonio, el trabajo y la militancia política; abordando temáticas muy poco exploradas en la literatura del período. Más específicamente, el yo autobiográfico relata su propia vida y, en este relato, ella transita por todas las experiencias previsibles de una mujer en una sociedad patriarcal –casamiento, aborto, prostitución– sin embargo, logra romper su destino previsible al encontrar, en la militancia política, un nuevo modo de subjetivación.

La obra fue publicada por la editorial *Tor*, siendo el segundo ejemplar de la colección *Cometa*, que había comenzado con *La vida* de Leónidas Barletta a la que luego se sumarían *45 días y 30 marineros* de Norah Lange y *La mosca verde* de Nicolás Olivari entre otros. En ella se narra la historia de Susana, quien lucha por conseguir un lugar en el mundo y mientras lo recorre, comete innumerables errores hasta que encuentra un rumbo que es el de la militancia revolucionaria. La historia está dividida en tres partes: en la primera, la protagonista recuerda distintos episodios de su infancia y adolescencia hasta que, para no desobedecer a su padre, a los 17 años, se casa. En la segunda parte, la protagonista narra las desdichas de su matrimonio, su embarazo, la decisión de interrumpirlo, el divorcio y su deambular por distintos lugares de la ciudad, prostituyéndose para tener algo de dinero. En la tercera parte, Susana comienza una búsqueda desesperada de trabajo hasta que, sobre el final, se integra a una manifestación de desocupados y realiza un llamamiento a la unión de los hombres y mujeres del mundo para combatir al capitalismo.

MARÍA LUISA CARNELLI: SER ESCRITORA EN LOS '30

La crítica literaria canónica ha reconocido la emergencia de los escritores de clase media / hijos de inmigrantes que luchan por un lugar en las letras, me refiero a Roberto Arlt, Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, por ejemplo, pero no ha tenido demasiado en cuenta que, en ese conjunto, había escritoras y que ser mujer y escribir, en aquellos años, suponía asumir o resistir a un a priori de género.¹ Muchas de las mujeres que escriben comparten ciertos condicionamientos con sus colegas varones: tanto unas como otros son descendientes de inmigrantes o inmigrantes, hacen de la escritura un medio de vida lo que los lleva a practicar diferentes géneros literarios –periodismo, poesía, teatro, narrativa–, asumen un com-

promiso social y político de izquierda –socialismo, anarquismo, comunismo–. Pero a estos condicionamientos, es necesario agregar los propios del género sexual: el más evidente es que las mujeres recién obtienen los derechos civiles en 1926 y los políticos en 1946, con lo cual se legitima en el derecho la representación infantilizada sobre las mujeres que puede leerse en la prensa de la época.

En los primeros treinta años del siglo XX, la imagen de la escritora se construyó en base a los prejuicios de género de la época: la mujer estaba ligada al ámbito doméstico, su espacio de acción era el hogar y cuidado de marido e hijos. En consecuencia, la actividad laboral femenina era vista con un manto de sospecha, sea por suponer una vida licenciosa o sea por suponerla masculinizada². Sería muy extenso justificar esta afirmación pero sí podemos afirmar que en las revistas literarias la mujer que ejercía el periodismo o que escribía estaba encorsetada por prejuicios que iban desde la posición paternalista de la revista *Nosotros* en 1910 a la injuria descarnada de *Claridad* en 1930.³ Sólo a modo de ejemplo, leamos la siguiente caracterización de la escritora que se publica en *Claridad*:

Literata es la mujer que desentendiéndose de la cocina y de las labores propias de su sexo se dedica a garabatear cuartillas, suponiendo en ella misma la materialización del Verbo. Valbuena jugaría con el vocablo partiéndolo en dos trozos iguales: literatas, aplastando la última partícula a la generalidad de las mujeres que en nuestro país se dedican a la literatura para desdicha de sus parientes y allegados. Puras ratas, y pobres ratas de albañal suburbano, nos resultan las tales. Ratas conscientes de su misión de propagadoras de la mala peste que es la literatura ora ramplona, y cursi, ora obscena y pornográfica (Lavagnino, Norberto “Literatas” en *Claridad* n° 199 25-01-1930, p.10).

De la cita se desprende que la retórica sexual devino, más bien, en injuria ya que no sólo condena el hecho de que determinadas mujeres se desvíen del modelo de la *mujer doméstica* sino que además las considera portadoras de una peste que destruye a la literatura. El autor está apuntando en verdad hacia las poetisas y más adelante se ensaña con Alfonsina Storni y con Salvadora Medina Onrubia. De todas maneras, lo que me interesa resaltar es que con paternalismo o con misoginia desnuda, este tipo de argumentos no son excepcionales y han marcado bastante a algunas escritoras como a Storni

por ejemplo.⁴ Como se puede leer en la cita, la irritación que causa la escritura femenina no tiene argumentos estéticos ni clasistas, sino que es el rechazo hacia una subjetividad femenina que invade un territorio vedado.

Elegí de ejemplo esta cita porque se publica en la revista *Claridad* y tanto esta como *Contra* congrega a un conjunto de escritores entre los que se encuentra María Luisa Carnelli: ella fue pareja de Enrique González Tuñón y amiga de Carlos de la Púa, Last Reason, Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari (sin ir más lejos, Olivari le dedica *El gato escaldado*) entre otros. Podemos decir que en sus comienzos, ella estaba entre los escritores vinculados al lunfardo que Sarlo (1988) ubica en el margen y en el mundo del tango, es más, escribió varias letras, con seudónimos masculinos tales como Luis Mario o Mario Castro. Como Emma de la Barra (César Duayen), Carnelli paga un costo común en algunas escritoras: el seudónimo para escribir en aquellos géneros no habilitados a las mujeres, en este caso, las letras de tango. Luego, como muchos escritores de izquierda, se afilia al partido Comunista y participa en el frente republicano de la Guerra Civil Española como corresponsal de guerra de la revista *Ahora*.⁵

Si Carnelli fue una escritora comprometida con el comunismo, la novela no es ajena en absoluto al debate ideológico-estético que se genera, como explica Saítta (2005), en relación al mandato soviético acerca del rol de la literatura y los límites de la experimentación formal. Como dice Saítta, “Para *Contra* no hay dudas: el arte debe estar al servicio de la revolución: se debe ser revolucionario más que estética, políticamente” (Saítta, 2005: 25). Una prueba del vínculo entre Carnelli y la revista *Contra* es que uno de sus colaboradores es su prologuista: Tristán Marof (seudónimo de Gustavo Adolfo Navarro). Este es un escritor boliviano, troskista, que ha publicado numerosos ensayos y ficciones marxistas. Como muchos intelectuales activos en las distintas vertientes partidarias del comunismo, es perseguido por sus ideas lo que lo llevó a exiliarse en diferentes países y entre ellos estuvo en Argentina. El mismo año en que escribe el prólogo a la novela de Carnelli, publica una nota sobre Mariátegui en la revista e incluso aparece en un relato de Enrique González Tuñón como temible revolucionario.⁶ Entonces, que sea Marof quien escribe el prólogo de la primera y única novela de Carnelli es significativo porque su nombre opera como instancia de legitimación de la escri-

tora en el ambiente. Es más, Marof celebra la obra al decir: “¡*Quiero trabajo!*” es una obra intensamente bella. Es lo mejor que podía haber hecho María Luisa Carnelli. Emoción, sensibilidad, trama nerviosa, todo está descrito con maestría. Es no solamente un libro, es un documento.” (Carnelli, 1933: 15) y la ubica en una tradición doble: por un lado, la de los escritores que *han vivido* como Máximo Gorki en contraposición a los profesionales; y, por el otro lado, resalta su sincera pasión por la emancipación de la mujer, vinculándola con feministas históricas como Mary Wollstonecraft y con una poeta contemporánea a ella, también fuertemente comprometida con el comunismo: Blanca Luz Brum. Además, la distingue de la erudición de Gabriela Mistral o de aquellas escritoras que creen en “los espíritus y en la teosofía”, en alusión a Salvadora Medina Onrubia; dos escritoras bastante reconocidas en aquél entonces. Ante esta ubicación, quisiera resaltar la celebración, por parte de Marof, de que sea una escritora con experiencia de vida, es decir que la escritura no es más que una consecuencia de su experiencia, lo que queda más que claro al final cuando afirma: “María Luisa tiene pasado. He aquí su obra. ¡Infelices los hombres y las mujeres que no tengan pasado!” (Carnelli, 1933: 17) Es decir que su mayor mérito es no responder a una tradición literaria, menos aún, nacional y no hacer ficción, menos aún tener ambiciones estéticas, sino ser, según sus propias palabras, *sincera, verdadera, genuina*. Esta ubicación nos tienta a pensar que es una entrada singular a la literatura ya que entra como ejemplo de lo anti-literario no por romper con sus paradigmas, lo que podría ser un gesto vanguardista, sino por un exceso un poco ingenuo de sinceridad, cuestión que obedece a los principios de algunos escritores de izquierda, como se verá más adelante. Ahora bien, si recordamos el famoso malentendido de César Tiempo⁷ en la revista *Claridad*, con estas palabras de Marof, pareciera que los escritores de izquierda han encontrado a la verdadera Clara Beter: una mujer sufriente, sincera, víctima de los hombres y del capitalismo que tomó la pluma y confesó su vida. Efectivamente, casi como una continuación de los malentendidos, la primera recepción de la novela fue en clave de autobiografía personal.⁸

La mención a Clara Beter nos hace reflexionar sobre otro aspecto: la autora es una mujer y, en los '30, la imagen de la escritora como la de una poeta burguesa, erotizada y frívola es descalificada

completamente, a la vez, los escritores de Boedo, decepcionados del artificio de Clara Beter, ya se resignaron a carecer de ellas. Pero ya se deja asomar otra figura femenina que corresponde a María Luisa Carnelli: la compañera de lucha. En la poesía de Raúl González Tuñón se explicita ese cambio ya que la mujer amada pasa a ser, también, la compañera en las ideas.⁹

En síntesis, en el ambiente intelectual, no era sencillo que se valorase positivamente a las mujeres ni a las escritoras, de hecho tanto en la revista *Claridad* como en *Contra*, conviven artículos misóginos, como el citado anteriormente, con aquellos que reclaman la igualdad de derechos, principal demanda del feminismo de la época. Pero, a pesar de ello, hay algunas escritoras que se encuadran dentro de lo que podría ser la escritora-compañera de ideas y allí encontramos, junto con Carnelli, a Blanca Luz Brum, a Amparo Mon y a Nydia Lamarque entre otras.

UNA NOVELA AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN

Narrar la miseria sin demasiada atención hacia el procedimiento formal es una de las características de los veristas: tal como denomina Montaldo (2006) a los escritores de izquierda que hacen de la literatura un arma para la denuncia de la injusticia social. Indudablemente ¡Quiero trabajo! entra en el programa de los escritores de izquierda ya que es bastante explícita en su intención denunciante al mostrar las injusticias de una mujer pobre sin trabajo. A lo largo de la novela, el lector pasa a ser testigo de los castigos infantiles, los abusos de la juventud que vive la protagonista hasta culminar en la integración a la militancia política. Con el final, pareciera que el proyecto revolucionario señala el fin de la literatura y el comienzo de la acción política, como si la ficción sólo tuviera sentido en términos de lamento intimista. Así, en consonancia con lo que dice Montaldo (2006), el arte se reduce a un realismo llano, en el sentido de dar cuenta de la realidad pero que tiene un objetivo más ambicioso aún: decir la verdad. Y esa verdad legitimada tras la confesión, está ligada a mostrar el punto más extremo de la explotación capitalista en la que el mundo se reduce a una dicotomía absoluta –los buenos humildes y los malos burgueses.

La literatura de los veristas, dice Montaldo (2006), es una literatura de diagnóstico, la intención es mostrar las injusticias que viven

los pobres. Y si recordamos las palabras de Marof, así fue leída la novela. El aislamiento, la humillación, la injusticia, la crueldad del capitalismo que los excluye, la condena social: todos estos tópicos constantes en los escritores de izquierda, aparecen en la novela conformando estereotipos sociales bastante previsibles. Si comparamos la novela con otras del mismo tono¹⁰, podemos decir que la de Carnelli es una miseria medida que no llega a los desbordes hiperbólicos de Castelnuovo ni a generar monstruos que llegan al crimen como en Roberto Arlt. Carnelli parece cuidar las palabras, eludiendo la truculencia pero sin perder la mirada de diagnóstico denunciadora. Entonces, si la novela enseña las injusticias que viven los pobres por no tener trabajo, también enseña, casi como un manual básico de psicología, que si al primigenio deseo sexual que impulsa la vida infantil se lo castiga físicamente, se lo reprime verbalmente, entonces, la joven comprenderá que su cuerpo es para el deseo de los otros y que sólo le queda ampararse en la angustia y en el masoquismo desde el cual vive las relaciones con los hombres. Más aún, la angustia le aporta una mirada distanciada por la que ella no se vincula con el cuerpo que es usado por los hombres sino que espera obtener de esa satisfacción masculina, dinero.

Por otro lado, las violencias en la infancia, el maltrato, el abuso se comprenden y aceptan en los pobres y se condena en los ricos. Sin ir más lejos, Susana, cuando recuerda, justifica el maltrato de sus padres y la violación de su esposo en el hecho de que eran pobres. En cambio, no perdona a los hombres cuando se prostituye o cuando algún jefe le pide favores sexuales a cambio de trabajo. Este aspecto permite ver cómo la mirada crítica de la autora hacia la clase social le impide juzgar –utilizo este verbo para resaltar que es una novela en donde no sólo se muestra sino que se valora, condena y juzga a los actores de los hechos– otro tipo de abuso: el de género.

Ahora bien, ¡Quiero trabajo! posee ciertos procedimientos que enrarecen el realismo y que funcionan como recursos de la escritura polifónica por el hecho de que el yo biográfico comienza con una fuerza autorreferencial importante que se pierde, se diluye, cuando entra en relación con el mundo adulto. Es decir, que su voz se mezcla con lugares de enunciación difícilmente adjudicables a la narradora, o a algún personaje en particular, además de que hay, en la prosa, fragmentos escritos en géneros discursivos como el periodístico y el

político, con lo cual abona a favor de la hipótesis de que la vida de esta mujer, es la de una más, la de una mujer común, del pueblo. A su vez, como es de preveer desde el punto de vista marxista, la vida de Susana adquiere sentido cuando ella desaparece en tanto individualidad y se fusiona con la masa, con el colectivo, sea éste femenino u obrero. A medida que Susana transita por la angustia de una vida sin rumbo fijo, el relato se vuelve más opaco, menos cristalino e, incluso, se suceden párrafos en los que es casi imposible recuperar la identidad de los sujetos de la enunciación. Podemos decir que la voz narradora se borra para darle más verosimilitud al relato, logrando el efecto de que es la realidad misma la que se expresa en la novela. La última parte, la de la búsqueda de empleo, es la más precisa acerca de lo antedicho ya que, antes de que aparezca Susana, se narran secuencias como postales sueltas de una situación social: se comienza con un diálogo breve entre obreros que culmina con el monólogo de un patrón soberbio y despótico que explica cómo tratarlos; luego, se narra otra escena, en la que un operario pierde la mano en un accidente; otra, que es un diálogo entre dos burgueses que leen, en *La Nación*, las donaciones de la familia de la oligarquía. Luego, se citan los pedidos de empleos –costureras, dactilógrafas, telefonistas– que aparecen en el diario con la noticia de que están saturados de postulantes; se repiten escenas en las que varones y mujeres piden trabajo; y, además, sobreviene un diálogo en el que una joven pide trabajo y el jefe le dice que no necesita a nadie, sin embargo, si ella accede a hacerle compañía, quizás, tenga suerte, sugiriendo una propuesta más sexual que laboral. Estas escenas, sin marca de narrador ni nombres en los personajes, pero explícitamente argumentativas, desencadenan en un diagnóstico: “La explotación es cosa corriente. No hay trabajo, pero hay extorsión en cambio.” (Carnelli, 1933: 127)

En tres ocasiones, el yo adulto narrador interpela al lector: en la primera, casi al inicio, lo tranquiliza, al explicarle qué es lo que acaba de leer –los episodios de la infancia–; en las dos siguientes, la intención es imperativa, es decir, que es el llamado a la unión de las mujeres, en primer lugar, y, después, a la unión de hombres y mujeres para rebelarse ante la opresión, que no es ni más ni menos que el final de la novela:

Compañeros: Yo, Susana Miller, treinta años, eso fue, eso viví, eso he visto. No hay más derechos que los nuestros. Hay que romper

la mole de la mistificación. Y el bandolerismo. Libertad, paz, justicia y trabajo. TRABAJO. Yo, ciento, miles, millones queremos trabajo. ¿Trabajo? Al diablo la ingenuidad y el optimismo. Nadie viene a ofrecerlo en bandeja de plata. ¡Compañeros! Apretemos las filas. Contra la muralla opongamos el pecho. Algo que tiembla cederá. Esto es el siglo XX.
 `Arriba los pobres del mundo
 De pie los esclavos sin pan...´
 (Carnelli, 1933: 143)

La novela es explícitamente fiel a estas ideas desde el título mismo que no es más que el grito de un derecho y hasta el final en el que desaparece la literatura para dar lugar a la lucha, con las estrofas del himno proletario. A modo de ejemplo del sentido de lo literario en función de la revolución, Nydia Lamarque dice “El arte está, fuera de toda duda, al servicio del hecho social. (...) El arte proletario nace ya mundialmente con las primeras canciones revolucionarias, y pronuncia en la U.R.S.S. con voz clara y triunfante las palabras de su primavera.” (Respuesta a la encuesta que hace *Contra* acerca de la función del arte en Rev. *Contra* Ed. Fascimular, p.305: 2005) Coherentemente, la voz de la narradora desaparece y, al decir, “Eso fue, eso viví, eso he visto”, se fusiona la realidad social y su propia experiencia y, de este modo, se legitima su propia vida en una genealogía futura: su historia es la de las mujeres que se organizarán, es la de los pobres que se unirán contra el capitalismo y es allí desde donde su vida encuentra un rumbo y merece ser contada. Es más, la novela no dice nada sobre el presente de la narradora, desde el que el yo biográfico cuenta su vida, sugiriendo, así, que la identidad revolucionaria suspende cualquier otra situación subjetiva.

Como puede leerse en la literatura denunciante se sostiene un imperativo ideológico: denunciar la explotación que sufren las personas que trabajan bajo el sistema capitalista. Sin embargo, creo que es interesante señalar una diferencia: en gran parte de esta literatura, predomina un punto de vista androcéntrico, porque el mundo del trabajo es absolutamente masculino, y la mujer ocupa el rol subsidiario de esposa o es victimizada porque solamente trabajar ya es indigno. En cambio, en la novela de Carnelli, es la mujer la que exige tener un trabajo y desde allí, incluye problemáticas que complejizan la cuestión de la explotación obrera con las cuestiones de género.

Así, al retratar el mundo del trabajo, quienes lo buscan son tanto varones como mujeres y, a su vez, tienen distintas experiencias según su sexo. Es decir que introduce una diferencia, que es la de la singularidad de la presencia femenina, fuera de la órbita de su relación con los varones –esposa, novia, madre– y explícita los prejuicios y abusos a los que ellas estaban expuestas, sin poner en duda que las mujeres tienen derecho al trabajo.

EL DERROTERO FEMENINO Y LA MUJER NUEVA

La novela no sólo responde a la escritura revolucionaria sino que también se integra a otra tradición: la del feminismo. En verdad, al decir “feminismo” me refiero a dos cuestiones distintas: por un lado, a la acción política propiamente dicha, y por otro lado a textos literarios en los que pueden leerse tópicos y procedimientos que responden a una lógica feminista.¹¹ Con respecto al activismo, cabe aclarar lo siguiente: en la década del '30, en las revistas de izquierda, se publican artículos que describen o promocionan el feminismo en el marco de la revolución rusa: textos de Alejandra Kollantay o de Rosa Luxemburgo, por ejemplo; artículos más generales sobre el feminismo en E.E.U.U. o en Europa y ensayos que cuestionan el rol de la mujer, el matrimonio y la maternidad. Lo llamativamente ausente es la mención o alusión al feminismo local de los '20: si leemos las notas sobre el feminismo en *Contra* y en *Claridad*, pareciera que el sufragismo de Julieta Lanteri, las crónicas feministas de Storni y las acciones feministas de Elvira Rawson –por nombrar a las más emblemáticas¹²– nunca hubieran existido, excepto por alguna mención despectiva que las asocia a la pedantería burguesa de algunas señoras aburridas. Incluso en *Contra*, en las menciones críticas hacia Victoria Ocampo, no se alude a su posicionamiento feminista sino solamente a su conservadurismo político. En síntesis, en las revistas de izquierda, el feminismo local no existió o quedó asociado a la burguesía y, en cambio, recogen otra tradición, la de la “mujer nueva”, la emancipada que se preocupa por ser autónoma y, en pos de esa lucha, se suma a la revolución que se supone que beneficiará a las mujeres.

Si bien Marof ubica a Carnelli en la tradición del activismo no hay mucha más referencia al respecto pero es significativa la cohe-

rencia que hay entre los pensamientos de Susana y las ideas feministas que se plasman en *Contra*. A modo de ejemplo, comparemos la experiencia de la protagonista con el artículo “La mujer y el feminismo” que publica Amparo Mom en la revista *Contra*. Mom allí defiende la hipótesis de que la opresión de la mujer es una consecuencia de la sociedad patriarcal. Así, desarma y critica el modelo de la subjetividad femenina hegemónica al decir:

Aquello de la protección del hombre, aquello del sexo débil, es un cruel engaño. No ha existido nada más desamparado que una mujer, acechada siempre por el hombre y en continua lucha contra los prejuicios, contra la sociedad, invenciones estas del criterio burgués, del hombre también. (Mom, Rev. *Contra* Ed. Fascimilar, p.270: 2005)

Esta cita no sólo discute con los supuestos de las identidades sexuales hegemónicas, sino que funciona como una interpretación muy precisa del drama de Susana ya que ella es una mujer que, en el matrimonio, no encontró protección sino desamparo y, en ese camino solitario, fue acechada por distintos hombres, por los prejuicios sociales y por la crisis económica. Sin embargo, a pesar de lo dicho, el personaje de Susana, no es el de una víctima, sino que es un personaje fuerte, consciente de la situación social que la oprime, y cuya energía original devino angustia, hasta la llegada de la esperanza revolucionaria.

A lo largo del artículo, Amparo Mom hace un llamamiento a las mujeres, asumiéndose como hija de Rosa Luxemburgo, de Alejandra Kollantay y de Clara Zetkin; es decir de la mujer emancipada que no sólo lucha por sus derechos de justicia e igualdad, sino que se suma a la lucha contra el capital porque supone que ésta incluye, también, la lucha contra el patriarcado. Ahora bien, para Amparo Mom, la mujer nueva no es la excepcional –la escritora o la “educacionista” a la que se le piden opiniones en los grandes diarios y revistas del país–, sino que es la obrera, la mujer común. En sintonía con estas ideas, Susana también toma distancia de las mujeres que se destacan y alienta la formación del colectivo femenino en pos de luchar en contra de la opresión: “Mujeres, mujeres de toda la tierra, hombro con hombro, trencemos la cadena, solidariamente” (Carnelli, 1933: p. 101).

Además, el tratamiento de lo específicamente femenino nos permite relacionar a la novela con otras ficciones apenas anteriores que forman parte de lo que puede denominarse como una pequeña tradición feminista en la literatura argentina. Me refiero a dos cuestiones: en primer lugar, la rebeldía de Susana frente a los modelos de subjetividad femenina disponibles, cuestión que ya había sido tematizada en las obras *El amo del mundo* (1927) de Alfonsina Storni y *Las descentradas* (1929) de Salvadora Medina Onrubia, en segundo lugar, la interrupción voluntaria de su embarazo, cuestión bastante tabú y que también es abordada de un modo interesante en el cuento "El vaso intacto" de Medina Onrubia (1926).

Con respecto a la crítica hacia los modos de subjetivación femenina existentes, si en las obras de Storni y de Medina Onrubia, el conflicto se libra a partir de la disputa entre dos estereotipos femeninos opuestos: uno que se adecúa a los mandatos sociales con respecto al deber ser femenino y otra que se rebela ante los prejuicios de la sociedad;¹³ en Carnelli, el foco está puesto sólo en profundizar en la mujer descentrada, la rebelde. Susana vivió la experiencia de ser mujer, conoció y describió la tipología femenina hegemónica, pero no se vio reflejada en ninguna de esas figuras. Ni prostitutas, ni feministas, ni católicas, ni esposas, ni madres. Con ninguno de esos tipos femeninos, hartamente descriptos en el imaginario social, se identifica porque ella es un personaje femenino que está en un camino de búsqueda identitaria. En este sentido, Susana es como Elvira de *Las descentradas* o Mágina de *El amo del mundo*, es decir, modelos de mujeres cuyo dilema es el de no adecuarse a la subjetividad hegemónica. Recordemos que tanto Elvira como Mágina se van a Europa, en la búsqueda de un mundo habitable, mientras que Susana, en cambio, encuentra en la promesa de la revolución bolchevique un espacio de identificación. Entonces, el conflicto subjetivo se resuelve en la convicción de que la lucha social supone la llegada de la mujer nueva. Incluso Alfonsina Storni¹⁴ ya mencionaba a esta mujer futura que superaría los límites de la subjetividad femenina hegemónica y en cierta medida este deseo de la poeta se realiza en el personaje de Susana, que termina llamando a la unión de las mujeres en pos de luchar en contra de la opresión.

Si según la subjetividad femenina hegemónica de la época, (Diz, 2012 a) la mujer es, por sobre todo, un ser dependiente del varón sea

como esposa o como prostituta, Susana se coloca los trajes de esposa y de prostituta, no obstante, no se asimila ninguna de esas dos identidades. Como dice la novela, con el casamiento culmina la juventud de Susana y se abre otra etapa en la que tiene que enfrentarse sola a la vida, fuera del ámbito familiar. El matrimonio es, a la vez, un mandato paterno y una vía de escape del hogar, cuestión que no sólo se reitera en el periodismo de Arlt y de Storni, sino que, además, era un tópico muy común en el imaginario literario de la época.¹⁵ El signo distintivo de Carnelli es que la autora no profundiza en el momento del noviazgo, del casamiento, ni siquiera de la vida cotidiana sino que directamente se concentra en que el matrimonio fue un fracaso rotundo porque ellos no se entendieron: él no trabajaba, ella se hallaba en la miseria, con lo cual resuelve irse.

Puede decirse que, como Mágina y Elvira, Susana es una “descentrada”, ya que es una niña llena de energía sexual, que roba en las iglesias y a la que se le rompen las muñecas, pero, además es una joven cuya rebeldía puede más que los castigos físicos y mentales que recibía. El casamiento es el puente que la lleva a la vida adulta, sacándola de la infancia y hundiéndola completamente en la angustia, tan potente como la energía de sus primeros años. Así, ella pasa a ser un cuerpo para el goce del marido, cuestión que no puede evitar; es más, la única secuencia que compete a la vida matrimonial es una en la que ella pierde la virginidad con absoluto desinterés. Es realmente significativo el contraste entre el despertar sexual de la adolescencia y el relato de la iniciación sexual de la protagonista, en la que no siente curiosidad ni, menos aún, algún deseo hacia él. Al contrario del verosímil de una escena sexual, ésta carece de romanticismo, de tragicidad, de violencia, de la exageración del monstruo sexual. Solo hay un angustioso sometimiento y mientras su cuerpo se acomoda a los deseos de él, su mente viaja hacia la infancia. Ella, por lo tanto, comprende que su cuerpo es para el goce masculino, pero su mente—sus recuerdos, su angustia— es inaccesible al otro y así se refugia en sus pensamientos. Sin embargo, a partir de esta experiencia, ella aprende algo que le será muy útil en el futuro: ahora sabe que posee un cuerpo deseado por el varón, y lo usará para obtener comida y dinero en su deambular entre hoteles y pensiones, es decir que vivirá la experiencia de una forma de prostitución que se le presenta como inevitable.

Ante el fracaso de su matrimonio, Susana, como una paria o una lumpen, va por las calles y, así, ensaya una de las formas de la feminidad que la sociedad le ofrece, porque si es pobre, su cuerpo siempre es un recurso. El costo es la ausencia de deseo es la angustia que le sirve como una máscara tras la que toma una distancia que elude la mirada auto-compasiva. Entonces, en la novela, sobrevienen una serie de secuencias en las que el relato intimista se ve interrumpido por las voces de los diferentes hombres con los cuales mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero. Ella, a pesar de ser una mujer más que se prostituye en las calles, aunque sin ficha, burdel ni cafishio, es distinta. Aún cuando lleve la misma vida, aún cuando los hombres sólo vean en ella un cuerpo sexuado, Susana ve con distancia ese universo de la diferencia sexual marcado por la prostituta y el cliente. Cuando en la pensión en la que vive se encuentra con otras prostitutas, no se identifica con ellas sino que desaparece de la narración para dejar que emerja la voz de cada una de estas mujeres, y, entonces, una a una, dicen “yo”, y cuentan su historia en primera persona. Cada microrrelato repite, con escasas variantes, las narraciones ya instaladas en el imaginario literario, social y sexual, es decir que éstas son Clara Beter, Tanka Charowa, Milonguita o Hipólita.¹⁶ En otras palabras, es un modo de remitir a ellas, mediante unas historias sintéticas, simples y sin piedad ni crueldad, sólo para retratarlas. Así, la protagonista se coloca en un lugar intermedio: no es una de estas mujeres que han encontrado en la prostitución un modo de vida, pero tampoco es la esposa cuyo territorio se limita al hogar, como dice Susana. En este sentido, el yo femenino que narra con distancia la estereotipia femenina hegemónica, accede a un conocimiento preciso de la ciudad y su gente.

El otro tópico que quisiera destacar es el del aborto. Es más, el relato de la iniciación sexual de Susana es narrado, en verdad, para explicar la causa del embarazo de la protagonista y su inquebrantable decisión de interrumpirlo. Al contrario de la ingenuidad de la Bizca, que apenas si comprende lo que le sucede cuando su madre la obliga a abortar, en *Los siete locos* (1929) de Arlt; Susana asume su decisión porque está convencida de que, en un entorno sin futuro, no tiene sentido tener un hijo. El relato de la decisión de abortar es el comienzo mismo de la segunda parte de la novela y dice así:

Yo no quiero un hijo ¿Para qué?

Mi vida no es una vida agradable y vulgar, no tengo dinero, comodidad, descanso, ni el más ínfimo motivo para ser feliz. (...)

Mañana, mañana mismo, aunque tenga que empeñar lo único empeñable que me queda, mi anillo de matrimonio y mi saco de abrigo, iré a desbaratarle a la naturaleza su malévola combinación. Más de treinta pesos no me ha de cobrar la partera. Dicen que el aborto es un acto criminal y arriesgado. Lo primero no me preocupa, peor es dar la vida a un hijo en este estado de desmoralización y de abandono (Carnelli, 1933: 50).

En el monólogo interior aparecen las voces de quienes la condenarían (la madre, la ley, la iglesia) y, a pesar de ello, muestra su resistencia al decidir autónomamente sobre su cuerpo y su vida. Así, Carnelli demuestra tener una mirada muy perceptiva y comprensiva de la experiencia de una mujer que, no sólo vive en una situación de marginalidad social, sino que además pasa por experiencias que ponen en evidencia la opresión orientada, específicamente, hacia su género. Desde mi punto de vista, este es el mayor mérito de la novela, cuya escena más emblemática es, sin duda, la antes citada. Y la razón por la que considero que se actualiza la lógica feminista en este modo de representación del aborto, es que Susana está casada y asume racionalmente esa decisión, demostrando una posición en la que ella es la que decide sobre sí misma. Así, la autora propone, en Susana, una subjetividad femenina consciente de su situación y capaz de actuar en consecuencia, sin recurrir a los modos y tópicos de la época. Es de destacar que, en la ficción que le es contemporánea, el aborto es una cuestión muy poco recurrente y, cuando aparece, está relacionada con mujeres que se prostituyen o que han perdido la virginidad y fueron abandonadas por sus parejas, además de que se condena moralmente la acción. En este sentido, Carnelli no recurre a la valoración negativa de la acción, así como tampoco considera que la protagonista actúe así porque sea una asesina ni una víctima inocente de la maldad de un hombre, que son los dos estereotipos más comunes. Esta escena permite relacionar la novela con un cuento de 1926 escrito por Medina Onrubia y cuyo título es "El vaso intacto". En este se relata la historia de amor entre Juan Manuel y María Divina, la que se desarrolla en la pensión de Doña Pierina. Ella, la dueña de la pensión, es una partera italiana que ha aprendido las técnicas

para hacer abortos. Por eso, su pensión es, más bien, una especie de clínica donde las mujeres que ocupan las habitaciones son las que se están reponiendo de los abortos practicados. Al igual que en ¡Quiero trabajo!, el aborto está nombrado como un acto criminal y se alude explícitamente al discurso antiabortista del imaginario social, pero, sin embargo, ambas escritoras justifican y complejizan la acción de sus personajes que están lejos de ser condenados en el relato. En el caso de Doña Pierina, ella es partera porque aprendió el oficio de su madre y, cuando llegó al país, se asoció con otra mujer, para realizar abortos. Ella, dice Medina Onrubia, “se habría horrorizado si alguno le hubiera dicho que su oficio era infame y criminal” (Medina Onrubia, 1926, 27). Es decir, que realizaba su trabajo sin juzgar su acción ni la decisión de las mujeres, aunque sentía piedad por esas muchachas que llegaban desesperadas en busca de su auxilio. De este modo, Medina Onrubia describe la situación social de estas jóvenes, estas sí están victimizadas, en tanto son presentadas como *unas pobres muchachas ingenuas que confiaron en un mal hombre*, lo que sugiere otra versión de *la costurerita que dio el mal paso*, personaje femenino típico de los folletines y tangos de los ‘20¹⁷. Ahora bien, en relación con esta situación de las mujeres solteras, se resignifica la decisión que toma Susana porque ella decide no tener un hijo, no porque no estuviera casada, que es la causa de la moral de clase media, sino por una decisión de ética personal: no tiene ningún deseo de ser madre debido a que no puede darle una vida digna a su hijo. Así el aborto es una decisión personal, consecuencia de la crisis social.

Sintéticamente, puede decirse que en la ficción de la época emergen algunas señales de un discurso feminista que ensaya modos de rupturas o desvíos del falogocentrismo. Me refiero, por ejemplo, a personajes que, en lugar de constituirse en relación a la masculinidad, se concentran en la reflexión sobre la propia feminidad, para, luego, proponer otro contrato en la relación con los hombres. En este sentido, considero que el personaje de Susana, en la línea de los personajes femeninos de Storni y de Medina Onrubia, con sus diferencias y matices, propone una nueva forma de la subjetividad sexuada.

A MODO DE CIERRE

En conclusión, en primer lugar considero que la perspectiva de género enriquece y complejiza el análisis del campo cultural al partir

de la simple premisa de que de que no es lo mismo ser escritor que escritora. Por eso considero fundamental tener en cuenta los a priori de género propios de un momento histórico ya que marcan la construcción de la imagen de las escritoras y, en este caso, de Carnelli en particular. En segundo lugar, ¡Quiero trabajo! es una novela que puede ser considerada una más junto con aquellas que denuncian la crisis social e incluso es casi panfletaria en sus llamados a la unión de los hombres y mujeres en contra del capital. Esto ya nos permite integrarla a los escritores de izquierda tales como Elías Castelnuovo, Raúl González Tuñón entre otros. Pero también es una novela que puede leerse en otra línea que es la de la escritura feminista por el modo en que se profundiza y aborda la cuestión de la diferencia sexual y la situación desigual en la que está la mujer con respecto al varón. En ese sentido puede emparentarse con la escritura de Storni, Medina Onrubia, por ejemplo ya que, como ellas, Carnelli aporta a la resignificación de determinadas características de lo femenino como la maternidad, la amistad entre mujeres y la autoridad femenina.

NOTAS

1. En mi tesis de doctorado (Diz, 2012 a) profundicé acerca del tratamiento de la mujer escritora en 1920 y 1930 por parte de la crítica literaria e, incorporando teorías de género, especialmente trabajos específicos de Francine Masiello (1997) y Alicia Salomone (2006), propuse una reconfiguración del campo literario que incorpore problemáticamente a las mujeres. Mi hipótesis central es que, en el clásico trabajo sobre la ciudad letrada de Angel Rama (1984) y en la investigación sobre la construcción del intelectual en la historia cultural argentina de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1983), no se menciona a ninguna mujer intelectual o escritora. Sarlo (1988), las incorpora en un capítulo aparte, con cierta incomodidad y David Viñas (1974, 2005, 2006) las integra, paulatinamente, pero, como si siempre hubieran estado allí. Estas tres operaciones son ilustrativas del androcentrismo de la mirada crítica literaria que se niega a problematizar lo que considero esencial: los condicionamientos de género que debían sortear las mujeres escritoras y que, sin duda, impactaban en la producción literaria y periodística.

2. Esta cuestión ya ha sido bastante trabajada, para más desarrollo de la representación de la mujer a inicios de siglo XX en la cultura argentina se sugiere la siguiente bibliografía: Armus, Diego (2002) “ ‘Milonguitas’ en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”, Swartmore College, USA, en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009. Fecha de consulta: 28-05-2008; Barrancos, Dora (1999) “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras” en AAVV (1999) *Historia de la vida privada en Argentina*. Tomo III: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años '30*

a la actualidad. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Taurus, Bs. As.; Becerra, Marina (2009) *Marxismo y feminismo en el primer socialismo argentino*. Enrique Del Valle Iberlucea, Ed. Prohistoria, Bs. As.; Cosse, Isabella (2006) *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*, FCE, Bs. As.

Fletcher, Lea (1993) "El desierto que no es tal: escritoras y escritura" en revista *Feminaria*, Nº 11, Bs. As.; Frederick, Bonnie K. (1995) "Borrar al incluir: las mujeres en La historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas", *Rev. Feminaria*, nº 15, Bs. As.; Guy, Donna J. (1994 (1991 1ª edición en inglés)) *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Sudamericana, Bs. As.; Masiello, F. (1997) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Beatriz Viterbo, Rosario; Muschietti, Delfina (1986) "Mujeres, feminismo y literatura" en AAVV *Historia social de la literatura argentina, Tomo VII: Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Bs. As., Contrapunto; Nari, Marcela (2004) *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*, Biblos, Bs. As.; Queirolo, Graciela (2008) "Malos pasos, caídas, sacrificios, entregas: representaciones literarias del trabajo femenino asalariado (Buenos Aires, 1919-1939)", en Mallo Silvia C., Moreyra Beatriz I. (coord.), *Miradas sobre la historia social en la Argentina en los comienzos del siglo XXI*, Córdoba, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", Universidad Nacional de La Plata.

3. La cuestión de la representación de la mujer-escritora en los primeros treinta años del siglo XX, en las revistas: *Nosotros*, Martín Fierro, *Claridad* y *Contra* puede leerse en Diz, 2012 b.

4. Para más desarrollo del caso Storni, leer Salomone 2006 y Diz 2006.

5. En España, colabora con crónicas en algunos diarios madrileños como *El sol. Diario de la mañana del Partido Comunista*, en 1937, y *La libertad. Diario Republicano Independiente del Frente Popular*, en 1938. Durante su estadía, aparte de su labor de periodista se relaciona con el movimiento feminista y mantiene una relación amistosa con Antonio Machado que puede leerse en las cartas de Machado.

6. González Tuñón narra con ironía las vivencias de un hombre acusado de comunista y de querer atentar contra la vida del presidente de Bolivia. Lo apresa la policía, allanan su casa y encuentran, allí, un retrato de un hombre con barba, lo interrogan y dicen que podría ser Tristán Marof pero no, era Horacio Quiroga. La presencia de Quiroga viene a resaltar lo absurdo de la persecución política y la de Marof funciona como un temible emblema del comunismo, lo que nos permite suponer la reputación que tenía en el ambiente. Enrique González Tuñón. "Brújula de bolsillo" en *Rev. Contra* Ed. Fascimular, 2005, p. 141.

7. Clara Beter es una de las estafas más curiosas de la vida literaria argentina: en 1926 se publican en *Claridad* poesías firmadas por Clara Beter, luego reunidas en un libro titulado: *Versos de una...* Este libro de poemas fue leído por la generación de Boedo como una serie de versos escritos por una prostituta, es decir, que mostraban las penurias de su vida tal como los bodeístas las habían imaginado. Es más, el libro se publica con un prólogo de Elías Castelnuovo en el que él afirma:

Clara Beter es la voz angustiada de los lupanares. Ella reivindicada con sus versos la infamia de todas las mujeres infames. (...) Clara Beter, hundida en el barro, no protesta: protesta el que la mira. Ella cayó y se levantó ahora nos cuenta la historia de sus caídas. Cada composición señala una etapa recorrida en el infierno social de su vida pasada. Esta mujer se

distingue completamente de las otras mujeres que hacen versos, por su espantosa sinceridad. (Roland Chaves (Seud. de Castelnuovo) en Beter, Clara, 1998: 33).

Estas palabras de Castelnuovo no sólo reivindicaban el ímpetu de denuncia del realismo social sino que explicita que Clara Beter es la voz femenina que ellos querían leer, en oposición a las no tan bienvenidas escritoras reales. Sin embargo, como es sabido, este libro es una farsa ya que en realidad lo escribió César Tiempo y lo firmó con el seudónimo Clara Beter con la intención de hacerles una broma a los realistas. Durante bastante tiempo creyeron en su existencia e incluso la buscaron para conocerla personalmente. Desde mi punto de vista, la jugarreta de César Tiempo es uno de los ejemplos más precisos de la disociación que existía entre lo que los escritores de izquierda esperaban de las mujeres y lo que ellas efectivamente producían.

8. Aparte de las palabras de Marof que acentúan lo autobiográfico por sobre lo ficcional, podemos mencionar una reseña en *Caras y Caretas* que dice: “La forma novelesca no alcanza a disimular completamente lo mucho de autobiográfico que tienen los casi siempre amargos capítulos que la autora ha dedicado a la heroína, una muchacha vencida por la vida, o posiblemente, más que por esta, por una casi patológica falta de voluntad.” (S/A. “¡Quiero trabajo!”. Rev. Caras y Caretas Nro. 1839. Bs. As.: 30-12-1933, p. 119.)

9. “Y una muchacha me dijo: dejemos el amor para mañana/Yo la seguí y ella entró al local del sindicato/ y sentí vergüenza por los versos que había escrito.” (Rev. *Contra Ed.* Fascimular, p. 203: 2005)

10. *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani, *Desventurados* de Juan I. Cendoya, *Tanka Charowa* de Lorenzo Stanchina, entre otras.

11. Se hace imprescindible una nota teórica: este artículo es una parte de mi tesis de doctorado en la que sostuve como hipótesis central que los relatos de Storni y Arlt, con el mismo referente, ponen en acción dos lógicas distintas – feminista y falogocéntrica – debido a que se nutren de distintos discursos sociales que conforman el imaginario socio-sexual de la época. A su vez, estos discursos, pensados como un conjunto indeterminado de enunciados que producen subjetividades, están íntimamente relacionados con dos fenómenos: por un lado, con la implantación de los ideales de la domesticidad, una de las expresiones del falogocentrismo, que, en el período de modernización, excluyó a la mujer de la esfera pública, asignándole el matrimonio como su espacio de realización personal. Y, por otro lado, con el surgimiento del movimiento feminista, mayormente ligado al sufragismo, como un espacio de resistencia ideológica. En este marco, ¡Quiero trabajo! se integra como una novela que utiliza recursos que denomino dentro de una lógica feminista. Entonces, muy sitnéticamente, entiendo que la lógica feminista es aquella que propone estrategias de ruptura del falogocentrismo. Como dice Redondo Goicoechea (2001), el feminismo es un término polifónico en sentido bajtiniano, es decir, que no posee una definición estática, sino que se abre hacia múltiples direcciones: a rescatar la ficción escrita por mujeres, retomar categorías propias de la teoría feminista, a la comprensión del término en tanto posicionamiento político en diferentes tiempos y espacios, a detectar la diferencia que se esconde ante el término mujer y a detectar todas las otras diferencias que puedan emerger sea por clase, raza o lengua. Iris Zavala y Myriam Díaz- Diocaretz

(1993), bajo la influencia de las teorías deconstructivistas y de Bajtín-Voloshinov, proponen el abordaje de la literatura desde perspectiva dialógica que apunta en primer lugar a la afirmación de que todo sujeto de escritura está sexuado y, desde este supuesto, sugieren diferentes estrategias que permitan un análisis feminista. Desde la lógica feminista se han propuesto diversas estrategias de ruptura. La primera, por ser la más elemental, es la de demostrar que las características femeninas y masculinas están dadas por la cultura y no por el sexo, este es el primer paso para poner en evidencia la operación ideológica que hay detrás de la adjudicación de la diferencia sexual a la biología que, a pesar de todo, contiene un supuesto *valor de verdad* que se considera indiscutible. Como si las marcas corporales hablaran de mucho más que de la genitalidad, en otras palabras, como si hubiera un sedimento de realidad absoluta ante lo biológico. Esto permite afirmar que lo femenino y lo masculino no constituyen pares identitarios fijos, sino que son contruidos y reconceptualizados según marcas culturales e ideológicas que se modifican a lo largo del tiempo y del espacio. El abordaje feminista de la literatura comprende, sintéticamente varias perspectivas: una sexista o androcéntrica, que supone la evidencia del ocultamiento de la mujer escritora en la historia literaria o la representación misógina de los personajes femeninos y masculinos, en la ficción escrita por hombres y una ginocentrista que afirma la especificidad de la escritura de mujeres, desde la que se pretende resignificar el sentido de lo femenino. En cierta manera, esta perspectiva se propone cambiar el sistema de valores: si el cuerpo, la maternidad, la sexualidad, lo doméstico, las emociones son consideradas cuestiones de menor valor, por su asociación con la feminidad, así pues, el ginocentrismo permite rescatar estas características, positivamente. Uno de los ejemplos más emblemáticos de esta operación de revisión de lo femenino es, sin duda, el que realiza Luisa Muraro (1994), desde el feminismo de la diferencia, ya que redefine la noción de maternidad y la de autoridad, y propone otros vínculos entre mujeres como el *affidamento*. Además, una escritura feminista posee características de la escritura polifónica, ya que si bien está centrada en la profundización temática de lo femenino, se abre hacia la pluralidad de voces narrativas. A pesar de que la corriente de la “escritura femenina” posee algunos puntos críticos, considero que aportan conceptos, que siguen siendo esclarecedores para pensar las representaciones de género en la literatura. Otra operación feminista es la de la bisexualidad, no como oposición o complementariedad, sino como la apertura a lo múltiple, al descentramiento o disolución de las identidades sexuales y, también, a la expresión de la corporalidad, la maternidad y la naturaleza en la escritura como un estilo subversivo. Ante la pregunta de cómo ingresa la mujer en un discurso falogocéntrico, en el que queda fuera de la representación, Irigaray propone la mimesis como estrategia, o sea, la imitación del discurso, con un matiz paródico que pone en evidencia la naturaleza discursiva de éste. Además, la categoría de sujeto nómada permite, más allá de romper con el falogocentrismo, impedir la construcción de un discurso hegemónico sobre la mujer, ya que realiza la evidencia de que lo femenino está atravesado por otras variables como identidades sexuales – el término remite a identidad lesbiana, transexual, travesti –, clase y etnia. Como advierte Judith Butler (2006, 2007), hay que tener en cuenta que, si el binarismo sexual es la visión normativa del género, ésta no es la única forma de éste, ya que los sujetos no son absolutamente pasivos, sino que, también,

producen género. Esto es lo que Butler (2007) denomina como *performatividad* como una forma de la parodia del género, una repetición exagerada, una puesta en escena de las conductas y hábitos del género que producen un efecto de género ni único, ni binario, sino múltiple ya que la performatividad supone la creación infinita de géneros. (Diz, 2012, a)

12. Para más desarrollo sobre el feminismo desde 1900 a 1930, ver Barrancos (2007).

13. Al respecto, un análisis detallado de las obras de Storni y de Medina Onrubia puede leerse en Diz, 2012 c.

14. Storni en 1919 y 1920 escribe una serie de crónicas en las que critica la superficialidad de las mujeres de clase media, ironiza sobre el paternalismo y deja esbozar sus ideas sobre el surgimiento de una nueva mujer que en el futuro va a apostar por el desarrollo de la civilización. Ver más desarrollo en Diz 2006 y Salomne 2006. Remito a las crónicas:

Tao Lao "La médica" *La Nación*, 2º sección, p. 6, 18-7-1920.

Tao Lao "La joven bonaerense" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 10-10-1920.

Tao Lao "La impersonal" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 27-6-1920.

15. Hipótesis mencionada en la nota 11 de este artículo. Remito a Diz, 2012 a.

16. La prostituta, como se sabe, ha sido de los personajes más retratados en la literatura de la época. Desde la tesis doctoral de Manuel Gálvez sobre la trata de blancas hasta las escenas protagonizadas por prostitutas en *Vidas proletarias*, *Tinieblas* o *Larvas* de Elías Castelnuovo o las prostitutas grotescas de Nicolás Olivari, las alegrías de la poesía de Raúl González Tuñón, las humilladas de Arlt, las milonguitas de los tangos que también aparecen en las glosas de Enrique González Tuñón, las explotadas de Lorenzo Stanchina, por citar los ejemplos más reconocidos.

17. La costurerita es un personaje bastante común en los '20, posiblemente basado en el poema de Evaristo Carriego *La costurerita que dio aquél mal paso* y que puede rastrearse en los folletines, en el cine, en los tangos y en el periodismo de la época. Para más desarrollo ver Armus (2002).

BIBLIOGRAFÍA

ARMUS, Diego. "Milonguitas' en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis". USA: Swartmore College, 2002. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009. Fecha de consulta: 28-05-2008.

BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Bs. As.: Sudamericana, 2007.

BETER, Clara. *Versos de una ...*. Bs. As.: Ameguiño, 1998.

BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.

BUTLER, Judith *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós, 2006.

CARNELLI, María Luisa. ¡Quiero trabajo! Bs. As.: Ed. Tor, 1933.

- DIZ, Tania "Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los 20 y 30". *La biblioteca nro.12 Mitológicas*, pp. 310-331, Bs. As., primavera 2012,b.
- DIZ, Tania *Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. Bs. As.: FLACSO, 2012, a. Publicación virtual: <http://hdl.handle.net/10469/4114>.
- DIZ, Tania. "Las desventuras de Nora en el Río de la plata". *Revista chilena de literatura*. Nro. 81. Santiago de Chile, abril, 2012, c.
- DIZ, Tania. *Alfonsina Storni. Ironía y sexualidad en el periodismo (1915-1925)*. Bs. As.: Libros del Rojas, 2006.
- IRIGARAY, Luce *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Ed. Akal, 2007.
- LAVAGNINO, Norberto. "Literatas". *Revista Claridad* n° 199 25-01-1930, p.10
- MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- MEDINA ONRUBIA, Salvadora *Las descentradas*. 1929. Bs. As.: Tantalia, 2006.
- MEDINA ONRUBIA, Salvadora. *El vaso intacto y otros cuentos*. Bs. As.: Gleizer, 1926.
- MOM, Amparo. "La mujer y el feminismo". 1933. *Revista Contra* n° 3. Edición facsimilar. Bs. As.: Univ. De Quilmes, 2006.
- MONTALDO, Graciela. "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía". Viñas, David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.). *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Bs. As.: Paradiso, 2006.
- MURARO, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Editorial Horas y horas, 1994.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. "2.Introducción literaria. Teoría y críticas feministas". Segura Graño, Cristina. *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Ed. Nancea, 2001.
- Contra. La revista de los francotiradores*. Edición facsimilar. Bs. As.: Univ. De Quilmes, 2006.
- S/A. "¡Quiero trabajo!". *Rev. Caras y Caretas* Nro. 1839. Bs. As.: 30-12-1933, p. 119.
- SAÍTTA, Sylvia. "Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los francotiradores*". *Contra. La revista de los francotiradores*. Edición facsimilar. Bs. As.: Univ. De Quilmes, 2006.
- SALOMONE, Alicia *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Bs. As.: Corregidor, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Bs. As.: Nueva Visión, 1988.
- STORNI, Alfonsina. "El amo del mundo". 1929. *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo II. Bs. As.: Losada, 1999.
- TAO LAO. (Seud. de Alfonsina Storni) "La médica". *La Nación*. 2º sección. p. 6. 18-7-1920.
- TAO LAO. (Seud. de Alfonsina Storni) "La impersonal". *La Nación*. 2º sección. p. 4. Bs. As.: 27-6-1920.
- TAO LAO. (Seud. de Alfonsina Storni) "La joven bonaerense". *La Nación*. 2º sección. p. 4. Bs. As.: 10-10-1920.

- VIÑAS, David "Algunos protagonistas, nudos y crispaciones" en Viñas, David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.). *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Bs. As.: Paradiso, 2006.
- VIÑAS, David *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Bs. As.: Santiago Arcos Ed., 2005.
- VIÑAS, David *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Bs. As.: Siglo veinte, 1974.