

La mujer devoradora en Cuentos de la oficina de Roberto Mariani.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (Mayo, 2012). *La mujer devoradora en Cuentos de la oficina de Roberto Mariani. VIII Congreso internacional Orbis Tertius Simposio El género en disputa. Ints. de investigaciones en Humanidades y Cs. Sociales- UNLP, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/H5t>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La mujer devoradora en *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani

En el paso del arrabal de Enrique González Tuñón al mundo de la oficina de Roberto Mariani, se producen ciertos cambios que están atravesados por cuestiones de clase y de género. De clase, porque los personajes del suburbio están excluidos de la sociedad y, en cambio, los personajes de la oficina están instalados en el corazón de la clase media. De género, porque son personajes completamente atravesados por el ideologema del matrimonio que transforma, en parte, la relación de poder entre los sexos. Como se explicó anteriormente, la ideología de la domesticidad dota de poder a la mujer, a través del ideal de la *mujer doméstica*, y, entonces, este modelo femenino provoca otro mito misógino, que abundaba en las aguafuertes de Arlt: la mujer temida, amenazante, devoradora. Puede afirmarse que la literatura de la década de 1920 construye un imaginario literario que es crítico frente al capitalismo y al matrimonio, que son los dos pilares ideológicos de la clase media. Es más, no sólo Mariani, sino todos los escritores y escritoras cuyas obras conforman el corpus de este trabajo, tienen cierta formación política de izquierda, e incluso, algunos, los de Boedo, explicitan la intención de crear una literatura que concientice a las clases obreras para acercarlas al proceso revolucionario o, aunque más no sea, para que la escritura funcione como denuncia social de la explotación capitalista. Desde este último aspecto pueden ubicarse personajes tales como la muchacha del atado de Arlt, las dactilógrafas tuberculosas de Olivari, los empleados de Mariani, los obreros de González Tuñón, los desocupados de Carnelli. Sin embargo, a pesar de que hay una visión crítica, es decir, que pretende denunciar la pauperización o explotación de los sectores populares, a través del retrato de la obrera o la costurera, no se mantiene el mismo punto de vista crítico ante los ideales de la domesticidad, y, más bien, se asimila, especialmente en Mariani, la identidad femenina al arquetipo de la *mujer doméstica*, lo que actualiza el androcentrismo de la mirada y evidencia la prácticamente nula influencia del discurso feminista de inicios del siglo XX. Entonces, la *mujer doméstica*, más que percibida como un estereotipo funcional al capitalismo, es sentida como una amenaza para el sexo masculino. La prostituta, la costurerita o la lectora ingenua son construidas por González Tuñón, Arlt, entre otros, sobre el esquema de la mujer víctima en tanto producto de un sistema sociopolítico injusto. Por el contrario, la mujer de clase media - la novia, la suegra o la esposa- es representada, por estos escritores, como la que pretende ejercer un control

absoluto sobre ellos, por eso se constituye en una figura amenazante. Así, la clase media es un escenario propicio para el desarrollo de lucha entre los sexos. En las aguafuertes de Arlt mencionamos ejemplos de esta mirada androcéntrica sobre la mujer que, en verdad, sólo ve la condición de opresión debido al origen de clase y no detecta la opresión de género. Como ejemplo, basta con comparar “La muchacha del atado” y “Encanto de las calles del centro”, ambas de Arlt, ya que mientras la costurerita es una víctima de la explotación laboral, la esposa del burgués es una especie de vampiro que sólo piensa en gastar el dinero de su marido y agotar todas sus energías.

En *Cuentos de la oficina* (1925), Mariani reúne una serie de relatos que, a excepción del último, se desarrollan en la oficina, con la pretensión de ser absolutamente fiel a la realidad, para mostrar, hasta la denuncia política, las vidas grises y las situaciones injustas que viven los hombres - oficinistas. El libro comienza con un relato introductorio titulado “Balada de la oficina”, en donde *habla* el lugar que reúne a todos los personajes: la oficina. Los siguientes relatos del libro, llevan por título el nombre del protagonista, a excepción del último, que es una pequeña obra teatral, “Ficción”, protagonizada por niños, y que se desvía del tópico del libro. Como decía, los títulos de los cuentos son, también, los nombres propios de los oficinistas - Rillo, Santana, Riverita, Toulet, Lacarreguy-, quienes viven diferentes conflictos y forman parte de una comunidad laboral explícitamente masculina. Incluso, en el caso de un cuento, “Uno”, cuyo protagonista es un ser anónimo, un trabajador cualquiera, ese carácter no lo lleva a perder su subjetividad masculina, que se complementa con una esposa, también, sin nombre. Ya, desde los paratextos, podemos intuir que el universo de la oficina está habitado por varones, y las mujeres surgen sólo en relación simbiótica con ellos.

Mariani describe, con verosimilitud, la vida gris y rutinaria del oficinista sometido, tanto al maltrato de sus jefes en el trabajo, como a la presión de la esposa en el hogar, constituyéndose, así, en víctima de ambos. Es más, el relato, que induce esta hipótesis, es el de la introducción, “Balada de la oficina”. Rocco-Carbone (2008) leen este relato como un prelude que anuncia a la oficina como un paisaje atroz, opresivo, en oposición a la luz y la felicidad del afuera. El hombre es, así, el pequeño burgués presionado por la alienación del trabajo y por las obligaciones que debe cumplir para ser un buen oficinista; esta interpretación coincide con la de Candiano-Peralta (2007) y es la que se lee con más

nitidez en el texto, es más, es la que coincide plenamente con el proyecto literario de Mariani. Al contrario, la lógica del falogocentrismo que se evidencia en el texto, no es leída por la crítica.

Por otro lado, considero que, en la prosa de Mariani, el falogocentrismo funciona como una estructura de sentimiento (Williams, 2000), es decir, como aquello que se percibe, pero que aún no conforma un discurso sólido. En otras palabras, en el relato de Mariani puede leerse, además de la crítica al capitalismo, cierta resistencia a la ideología de la domesticidad. Aparte de lo ya desarrollado sobre la oficina, desde este punto de vista no puede negarse que el oficinista está claramente asentado en la subjetividad masculina. En este sentido, no estoy de acuerdo con la lectura de Ojeda–Carbone quienes afirman que el oficinista:

es el hombre deshumanizado – la oficina prescinde tanto de la subjetividad como de los valores propios de la cultura-, obligado a la circularidad pringosa de un trabajo embrutecedor, cuyas jornadas son todas igualmente despersonalizadas y despersonalizadoras. (Ojeda-Carbone, 2008: 41)

Porque, si bien es cierto que Mariani quiere denunciar la explotación que sufre el trabajador común, considero que éste no pierde sus cualidades humanas y, menos aún, subjetivas porque, justamente, constituye el modelo de subjetividad masculina hegemónica. La masculinidad se explicita al llamarlo a penetrar en el vientre de la oficina y se confirma, a lo largo de los cuentos, cuando el empleado humillado por su jefe es, también, humillado por la esposa.

“Balada de la oficina” está narrado en un primera persona, que es la voz de la oficina- mujer, y comienza con un verbo clave: “Entra.” Una oración unimembre que interpela al oficinista e inaugura la naturaleza del diálogo: la oficina personificada es la que habla, y se dirige al empleado, mediante un discurso que pretende convencerlo de entrar/penetrar en ella. En el relato, se enfatiza la oposición entre la calle ruidosa, luminosa, alegre, y la oficina oscura, húmeda, tenebrosa. Más adelante, ella insiste: “Tú, entra. El sol no es serio. Entra.” (Mariani, 2008: 129) Y sobreviene una metáfora:

Entra; penetra en mi vientre, que no es oscuro, porque ¡mira cuántos Osram flechan sus luminosos ojos de azufre encendido como pupilas de gata! Penetra en mi carne, y

estarás resguardado contra el sol que quema, el viento que golpea, la lluvia que moja y el frío que enferma. (Mariani, 2008: 129-130)

En el prelude de los cuentos que retratarán la explotación del ambiente laboral aparece una figura fuertemente femenina: la oficina, que resulta ser una vagina gigante, oscura y húmeda, pero que habla, seduce y protege de la intemperie a los hombres. Así, la oficina -vagina es una versión monstruosa y grotesca de la *mujer doméstica*, que no seduce para que los hombres caigan en el deseo, sino para que sean felizmente sometidos al capitalismo. Mariani fusiona la sumisión laboral y la seducción femenina para empequeñecer, aún más, al oficinista, lo que sugiere una cierta alusión a la relación entre el rol de la mujer y el trabajo. Podemos oír, en estas palabras, los discursos de la domesticidad que circulaban en los manuales de conducta y en las columnas para mujeres. Estos construyen una subjetividad femenina hegemónica que, si bien está subsumida al varón, tiene el deber de controlar que él se adapte a la vida burguesa en la que el trabajo es un aspecto central. Como efecto metonímico, la oficina no es una mujer, sino que es el órgano que sintetiza su identidad biológica. Es decir, que lo femenino es una vagina monstruosa que atrae y devora a los hombres, que se ofrece sexualmente como una prostituta, pero que, también, promete protección, como el vientre materno. La oficina es un monstruo que concentra las características femeninas usuales en el discurso falocéntrico: no es el cuerpo hipersexualizado de la prostituta sino que es algo peor, aún, ya que es un fragmento del cuerpo femenino, el que exige la entrada del varón. Un cuerpo fragmentado: una vagina, un vientre, una mirada gatuna, que seduce y engaña al hombre.

Ahora bien, es un monstruo no sólo por la deformidad corporal en sí, que podría rememorar cierta tradición del grotesco desde Rabelais en adelante, o bien podría pensarse como una anticipación de la literatura que, en pos de destruir las identidades, se nutrió de figuras de sexos gigantes, mutantes, desbordados, como podría ser la de Copi, por ejemplo. El procedimiento de Mariani invita a pensar así la corporalidad monstruosa, pero esta interpretación es incómoda, inoportuna, porque estaríamos obligando a la escritura de Mariani, a hacerle decir algo que poco tiene que ver con el proyecto literario del escritor. Entonces, la condición monstruosa no radica tanto en el cuerpo sino en el hecho de que es el sistema capitalista el que genera semejante monstruo. Sin embargo, puede darse un paso más, es decir, que esa oficina es un monstruo generado, a la vez, por la influencia, en la

subjetividad masculina, tanto del capitalismo, como de la domesticidad. Justamente, cuando Foucault (1990) reflexiona sobre el sexo, en tanto efecto de un dispositivo de poder, tiene presente la importancia que tiene, en el sistema capitalista, el control de los placeres. En este caso, se lee el trastrocamiento de los placeres que no son de la carne, sino de la sumisión y la humillación.

Este procedimiento, que acentúa la mirada crítica del autor hacia la alienación de los empleados, produce el efecto de que la oficina sea, no solamente la voz del capitalismo (Candiano-Peralta, 2007), sino también la voz del falogocentrismo porque la oficina es una vagina que seduce y pide ser penetrada. Una metáfora que explicita una lógica binaria sexuada desde la genitalidad, una metáfora que es pensable desde el imaginario sexual de la época. Además, la oficina organiza el espacio respetando la dicotomía público/ privado: la voz femenina incita al varón a abandonar la calle, el sol del espacio público, para entrar en el espacio privado. Esta idea de que, en cierta manera, Mariani alude a la oficina como el espacio privado por excelencia, el hogar, puede fundamentarse en el hecho de que, en los relatos siguientes, se usa el término casa como sinónimo de oficina. Por supuesto que, en la oficina, el poder lo ejerce el jefe, no la mujer, pero el modelo de subjetividad masculina es el mismo que Arlt retrataba en los novios que entraban a la casa. Es decir, el varón sigue estando sometido a una relación de poder, como si estuviera bajo la órbita de la esposa.

Según Rocco-Carbone, la oficina, como personaje, es una estrategia que invierte el sentido social de lo femenino. Así lo explican:

Es notable cómo Mariani invierte aquí el paradigma de la época: ya no se trata de la mujer al servicio del placer de los hombres (tal como sucede en el caso de Olivari), sino del hombre al servicio de una “entidad femenina” que, como una vampira impune, se queda con todas las horas útiles de todos los días buenos de los hombres que creen penetrarla mientras ella los chupa, verbo de connotaciones incisivas que, en el marco de la Balada, tiene toda una serie de implicancias: consumir, explotar, utilizar, servir (se), enflaquecer, debilitar, extenuar, adelgazar a/de esos mismos que creen participar de su intimidad. (Rocco-Carbone, 2008: 53)

Si bien Rocco-Carbone no lo explican, me parece que sería interesante preguntarse por cuál es el paradigma de la época que mencionan y, así, revisar si se trata de una inversión, exageración o confirmación del sentido de lo femenino. En primer lugar, la

imaginación misógina¹, en las sociedad patriarcales, siempre se ha articulado desde una doble estereotipia: la mujer sumisa, pasiva, objeto, cuerpo o la mujer vampiro, devoradora, amenazante, peligrosa. La sumisa y la devoradora son las dos caras a las que se alude en esta cita para fundamentar la inversión de sentido por el hecho de que es una feminidad activa y no pasiva. Sin embargo, desde mi punto de vista, no hay crítica ni inversión, porque se permanece dentro del falogocentrismo ya que la feminidad sigue siendo un fantasma, una alteridad absoluta y complementaria a la identidad masculina. En segundo lugar, los críticos leen una inversión respecto de un paradigma de época que no explican ni especifican. Convendría, entonces, recordar lo que fue explicado en el segundo capítulo de este trabajo y decir que en las publicaciones periódicas de la década de 1920 sobran los ejemplos de artículos que evidencian los temores masculinos ante la presencia de la mujer en distintos ámbitos, desde el chiste que ridiculiza a la esposa dominante hasta la argumentación pseudocientífica que alerta ante los peligros a los que se exponen las mujeres que realicen tareas masculinas. En síntesis, si leemos este procedimiento de Mariani, en el contexto discursivo de la domesticidad, más que una inversión de sentido es una ratificación, o exageración grotesca, del modelo femenino hegemónico.

Por otra parte, la figura de la oficina-útero, capaz de proteger y contener a todos los hombres, es similar, en cierto sentido, a la que figura de la habitación-placenta en la que Erdosain muta, renace como monstruo, cuestión que retomaremos más adelante, pero que es útil mencionar para afirmar que el útero, como espacio de gestación, se trastoca en una versión siniestra: crea monstruos en *Los siete locos* y debilita masculinidades en *Cuentos de la oficina*. Por último, el fuerte peso sexual de la metáfora conlleva la deducción de que el trabajo forma parte de la subjetividad masculina, exclusivamente, ya que resultaría extraño que sea una dactilógrafa o una telefonista quien entre en la oficina.

Como ya dijimos, la oficina, en los relatos de Mariani, es un espacio puramente masculino en el que se juegan distintas relaciones de competencia, poder y sometimiento entre varones. Es más, los personajes femeninos que aparecen en los cuentos ocupan el

¹ Un texto clásico, de finales de los años '70, en el análisis literario decimonónico que explora las representaciones de la feminidad sumisa o amenazante es *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. En éste, sus autoras, Susan Gubar y Sandra Gilbert, describen la doble cara de la representación misógina de la feminidad, signada por la mujer sumisa y la mujer fatal. A este primer trabajo, se le pueden agregar los de Segura Graño, Cristina (2001); Madrid, Mercedes (1999) Archer, Robert (2001); Bosh Fiol, Esperanza- Ferrer Pérez, Victoria- Gili Planas, Margarita (1999).

lugar heterodesignado de esposa, lo que ratifica lo dicho anteriormente: la oficina es un espacio masculino en el que se ejercer distintas relaciones de poder y de control, del mismo modo en que se realizan al interior del hogar. Los personajes femeninos a los que me refiero son: la esposa hostigadora, en “Santana”, la esposa victimizada de un hombre sin nombre, en “Uno”, y la esposa frívola y consumidora, en “Lacarreguy”. Estos tres modelos de la esposa vienen a ratificar o explicitar lo que se sugiere con la oficina, como personaje, o sea, ella construye su identidad en base al varón, y depende en absoluto de él, ya que su suerte depende de la de su marido. Amelia, la esposa de Santana, por ejemplo, es la que ejercita su dominio sobre el hogar y las relaciones parentales, pero es la que es capaz de transgredir estos lugares, si corre riesgo el trabajo de su esposo. Santana es un empleado que nunca tuvo ningún problema hasta que comete un error, se confunde entre dos cuentas bancarias y allí comienza su pesadilla. El error en sí, es salvable pero el cuento se detiene en la amenaza permanente de sus distintos jefes y en los propios pensamientos tortuosos de Santana, que se imagina sin trabajo, o sea, sin dinero para mantener a su esposa e hijos. El día del desafortunado hecho, su esposa está en el hogar, cumpliendo con la cotidianeidad doméstica y esperando al marido, quien se demora. Él llega tarde, ella lo recibe asustada. Él le dice que está muy angustiado y ella contesta: “¿Qué? ¿Perdiste el empleo?” (Mariani, 2008:156). Esta es una escueta y precisa representación de la subjetividad de la esposa hostigadora, ya que Mariani coloca en palabras de la mujer lo único que ella puede pensar: el empleo de su marido. Desde aquí, el relato avanza en la relación entre ellos, en donde Amelia asume el rol de la mujer egoísta a la que sólo le preocupa el dinero. Es más, la sucesión de exclamaciones, en el siguiente párrafo, del narrador, enfatiza la valoración negativa de éste frente a la reacción de la esposa, lo cual da cuenta de una cierta complicidad masculina entre el narrador y el personaje:

¡Lo primero que pensó y tradujo la mujer, la esposa, la madre! ¡Lo primero, lo principal, lo primordial, lo trágico, lo vital, para las *familias* del empleado! ¡No la salud, no el honor, no el pecado! ¡Qué salud ni qué honor ni qué moral! ¡El empleo, el empleo, que es comida y lecho! (Mariani, 2008:156)

El narrador resalta la crueldad de la esposa quien, cómplice de la explotación laboral, lo hostiga con la presión de sostener su empleo en nombre de la familia, cuestión que tortura también a Erdosain y a otros personajes de Arlt, como veremos en breve. Así es

como Amelia no cesa de darle órdenes a su marido – “comé”, “acostate”, “vamos”- , lo que intensifica la debilidad y la cobardía de Santana, que es sometido y manipulado por ella. Queda claro que la acción del relato la lleva adelante Amelia: deja a los hijos con una vecina, va al trabajo de su marido, incluso se encuentra con un hombre “viril” en el camino, cuya única función, en el cuento, parece ser la de contraponerlo con la impotencia de Santana. Finalmente, bajo la influencia de Amelia, el jefe le propone que devuelva el dinero faltante con un porcentaje de su sueldo. Ante todas estas secuencias de acciones, él parece no comprender nada, solo puede dejarse llevar por los otros (esposa-jefe).

En “Uno”, asistimos a una variación en el conflicto y en las consecuencias que, a su vez, afectan a los personajes. El conflicto que desencadena la trama es que el empleado sin nombre se enferma, tiene un problema en la pierna por el que queda internado en un hospital; en la oficina, le prometen que le guardarán el puesto de trabajo pero no le pagan ningún tipo de licencia, razón por la que él, y su esposa, quedan sin ingresos económicos. El relato narra el derrotero de la esposa, que lava ropa para afuera, quien le pide al jefe del marido que le guarde el puesto, cuida al marido que está internado en el hospital, y, finalmente, llega a estar en una situación tan miserable que se enferma y termina, como el marido, en el hospital. El final sugiere que la esposa muere allí. En este caso, el narrador no acusa a la mujer de incomprensiva, como en el caso de Santana, sino que la victimiza, la presenta como una mártir de la desgracia del marido. La presenta como una mujer fuerte, pobre, que “no era romántica ni tenía ideas azules en la cabeza” (Mariani, 176), y que, debido a la desgracia del marido, se encuentra sola “sin hombres, sin peones, sola ¡prodigio de mujer!, se arregló sola, para mudarse a una piecita de un populoso conventillo.” (Mariani, 176) La mirada piadosa, casi de admiración del narrador sobre esta mujer, se debe a la pobreza y a la miserable situación por la que pasa, y que la lleva a la muerte. Entonces, Mariani transforma a la esposa hostigadora en una víctima de la situación socio-laboral, clausurando cualquier acción femenina que esté por fuera del sino de la dependencia masculina.

Por último, la historia de Lacarreguy es la de un oficinista que se endeuda para satisfacer los deseos de su amada, Consuelo. Ella no es la esposa hostigadora, ni la pobre víctima del sistema, sino que es la amante fagocitadora, la mujer que cuesta mucho dinero, porque él sabe que ella estará con él siempre y cuando le satisfaga todos sus caprichos de

consumo. Es decir, que, por un lado, representa a la mujer que gasta el dinero que el hombre gana. En este sentido, hasta puede decirse que supera con creces a la prostituta porque, si ésta exige dinero es a cambio de mantener una relación sexual, en cambio, la amante, le exige a Lacarreguy todo tipo de objetos de lujo, sólo a cambio de permanecer a su lado. Además, ella, que lo lleva a la quiebra, es la única que es caracterizada como capaz de satisfacer sexualmente a un hombre: “Consuelo era la mujer frívola, sensual, amante exasperada de los placeres más intensos y fuertes y sucesivos.” (Mariani, 2008: 199) Como se puede prever, Consuelo lo abandona no sólo porque es una mujer malvada, a la que sólo le interesa el lujo, sino, también, porque es una mujer que tiene experiencia en la esfera pública, o sea, que sabe manejarse en la ciudad, sobrevivir sola o lograr que alguien le dé dinero a cambio de sus servicios sexuales. En este sentido, Consuelo es el personaje opuesto a las esposas anteriormente nombradas. Éstas acceden a la esfera pública, recorren la calle porque la situación de vida del marido las obliga y no se desvían de su objetivo en el camino urbano. Al contrario, Consuelo puede quedarse en la ciudad porque la conoce, ha vivido en las calles, ha trabajado en algún teatro y ha encontrado en la prostitución una forma de vida.

En conclusión, el oficinista es un hombre que pasa por diferentes situaciones de explotación, abandono u humillación, y que se encuentra sometido a una relación de poder respecto de sus jefes. Así, retomando a la oficina como la voz del capitalismo, se lee la intención de denuncia de una situación laboral cruel debido a un sistema social y económico injusto, que es la lectura que se desprende de la crítica literaria y del proyecto de Mariani. Pero, esta visión puede complejizarse desde una mirada teórica feminista, a partir de la cual he afirmado que la oficina es una representación monstruosa de la mujer devoradora y que cada oficinista se complementa con una subjetividad femenina falogocéntrica (la esposa hostigadora, la esposa mártir o la amante fagocitadora), que recibe el impacto del conflicto del varón y actúa en función de éste. Entonces, estos relatos si bien están lejos de funcionar como críticos de la subjetividad sexuada hegemónica, sí dan cuenta de sentimientos de malestar e incomodidad frente al dispositivo de sexualidad que produce subjetividades heteronormativas.