

Narrar desde el humor (tres escritoras argentinas: Ana María Shua, Cristina Wargon y Luisa Futoransky)

*María Luisa Cresta de Leguizamón**

PALABRAS INTRODUCTORIAS

El despertar de una conciencia que llamaremos “femenina” conlleva un cambio radical de paradigmas considerados hasta entonces inamovibles.

Frente a un proceso de deconstrucción profundo y orgánico, la mujer siente la necesidad de una re-construcción. Pautas culturales comienzan a sentir sobre sí mismas una multiplicidad de cambios, dentro de los cuales

se afianza la urgencia de reconocer un “discurso femenino”. Discurso donde confluyen la impronta del género, con apelaciones socio-culturales que no es posible ignorar. Así nacen, consciente o inconscientemente, estrategias que corroboran la expansión, a partir de las últimas décadas en Latinoamérica, en Argentina, de producciones críticas y ficcionales que amplían generosamente el predio literario.

Sostiene la crítica chilena Nelly



IZTAPALAPA 37

JULIO-DICIEMBRE DE 1995, pp. 167-174

* Profesora de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

Richard: "La relativización de las categorías hombre y mujer pensadas no como sustancias fijas sino como construcciones móviles, es quizá una de las repostulaciones teóricas del feminismo que mejor sincroniza con ciertos planteamientos postmodernistas: los relacionados con la pluralización del sentido, la fragmentación de la identidad y la diseminación del poder".¹

MIRADAS

Ironía, humor, comicidad: formas de mirar, de consignar la realidad y de trasmitirla. Entendemos el concepto de "realismo" como lo explica Jean-Marie Girard: "La condición misma de la elaboración de toda creación auténtica, tanto del arte como de la ciencia, o sea, del conocimiento".² Es decir, que no se trata de un concepto de "fidelidad" a los objetos representados, como una obligación de reproducirlos, sino como *necesidad* de incorporar la realidad a la conciencia y el pasaje de ésta a la obra.

Esa realidad que intentamos comunicar parte de muchas y significativas *miradas*. Hemos elegido algunas, ejercitadas por tres autoras argentinas, de diversas temáticas pero relacionadas por el género mujer, lo cual puede implicar, además, una poética y una inserción política social particulares.

Esas "miradas" se confunden, se mezclan, y por consiguiente se hace bastante difícil separar en cada texto la modalidad predominante. G.K. Chesterton declaró alguna vez que la mayor falta de humor consistiría, precisamente, en tratar de definirlo. Hay un refrán inglés que sostiene este curioso con-

cepto: "el humor es más que ingenio". Y ya sabemos: hasta no hace mucho, el humor *era inglés*, o no era.

Podríamos aventurar la idea de que la ironía, el humor, la comicidad, más que géneros o funciones literarias, conforman una actitud específica, un modo peculiar de reaccionar frente a hechos, temas y personajes: son, en resumen, un modo de *comportamiento*.

Los límites entre formas similares son difíciles de deslindar: humor, ironía, sátira, parodia, burla, juego de palabras, expresiones de doble sentido, extravagancias... Quizás lo más diferenciable sea lo que llamamos "comicidad", con su correlato, la risa.

La idea de "humor" en sus diversas manifestaciones se va contagiando de movimientos literarios, influencias psicofísicas, desviaciones y reencuentros semánticos, sin que el concepto desaparezca o sea absorbido por otros más sólidamente constituidos. Y si no, que lo diga el pueblo mexicano: uno de los tópicos culturalmente reflejados en su literatura con la mayor influencia de la corriente del humor es, paradójicamente, el tema de la muerte.

ANA MARÍA SHUA

Nació en Buenos Aires en 1951. Profesora universitaria, publicista y guionista cinematográfica, publicó un primer volumen de versos. Luego se destaca su preferencia por la prosa: cuentos, novelas y relatos/pensamientos muy breves, casi aforísticos. *Viajando se conoce gente*³ (1988) y *El marido argentino promedio*⁴ (1991) son dos de sus más difundidos tex-

tos. También escribió *Los amores e Laurita*⁵ (1984), que llevada al cine, contó con su propio guión.

La fama, o la curiosidad que inspira siempre una obra premiada, advino para nuestra escritora cuando su primera novela, *Soy paciente*⁶ fue distinguida con un primer premio, en 1980, por un concurso convocado por la Editorial Losada.

Eduardo Gudiño Kieffer, escritor y miembro del jurado, declaró: “A medida que iba avanzando en la lectura de *Soy paciente* me convencía más y más de que su desconocido autor pertenecía al sexo masculino. Sin embargo, al abrir el sobre correspondiente resultó que era obra de Ana María Shua. Mujer, muy joven, y para colmo bonita. Tuve que aceptar que la fuerza, el sentido del humor y el impulso, no son prerrogativas —literarias ni vitales— de los hombres; y tiré por la ventana un prejuicio más.”

Soy paciente, aunque su autora declara siempre que no tuvo más intención que la de ficcionalizar un episodio narrado por amigos, permite más de una lectura.

Escrito en primera persona, hay un primer nivel anecdótico, divertido, que cuenta lo que le ocurre a un individuo internado en un hospital, registrando episodios que intentan unir lo lógico con los disparatado. Pero “detrás” de esa primera lectura, se pueden descubrir diferentes simbolismos. Parte de la crítica afirmó el parentesco con la política imperante en la época de escritura de la novela de acuerdo con los referentes que pueden encontrarse: “soy paciente” esperando para el país, una situación diferente y liberadora...

El protagonista, en permanente relación con él mismo, se ve vivir, se analiza, se siente consciente

de cuanto ocurre a su alrededor, lo que le permite explicarse más a sí mismo. Decía Franz Kafka: “He entrado a la literatura cuando he podido sustituir el *él* por el *yo*”. De allí la importancia del uso del monólogo interior y de los diferentes puntos de vista, que enfatizan la selección que se produce cuando se recorta la realidad.

Registramos, a continuación, algunas de las alusiones que desliza el “paciente” en torno al ambiente hospitalario, cargadas de ironía. “Cuando un médico anuncia sus chistes, se entiende que el paciente tiene la obligación de reírse”. / “Cuando el Dr. Tracer me vio en esa situación no me dejó opción. O se interna, o... Yo le tenía miedo al hospital, pero más miedo le tenía a los puntos suspensivos.” / “Me gusta que me saquen sangre. Eso quiere decir que no me han olvidado”. / “Dice el Dr. Goldfard muy serio: yo no puedo autorizar que un paciente mío se vuelva a la casa enfermo. Y agrega, guiñando el ojo izquierdo: ¡o muertos o curados!” / “La visita me dio una gran alegría y también una diarrea muy fuerte”.

Hay un espacio real y un héroe-antihéroe: el hospital y el paciente. Hay una lengua (estilo del autor) que, a la vez, son varias lenguas (coloquial, regional, convencional). Si el *estilo* corresponde a la *modalidad* del autor, el *tono* que se le acopla espontáneamente corresponde a su actitud *emocional*. Hay seguridad y eficiencia con que *espacio* y *tiempo* se relacionan por medio del protagonista.

¿Podríamos demostrar que hay *algo más* detrás de lo que se cuenta? Lo que es real es la presencia de una novela saturada de significaciones. Ello se debe al uso de la ironía, el humor, como técnica

indagatoria para mantener un permanente estado de crítica, que abarca un microcosmos (el hospital) para desembocar en un macrocosmos de vital importancia (el hombre y su inserción en el mundo). Crítica, decimos, que sirve para “legitimar”, explicar, ampliar, desahuciar, negar, recuperar.

La Real Academia define así la ironía: “una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”. García de Diego la define como “paradoja semántica humorística”. Debemos reconocer, como lo han afirmado importantes estudiosos, que la lengua coloquial española tiene una particular predilección por los medios de expresión indirectos, sólo alusivos. Decía Leo Spitzer: “La ironía gusta de poner ante los ojos un engañoso paraíso, para luego destruir esa bella ilusión”.

La burla, la calidad de indignación, la ambigüedad, son algunos de los planos con que juega la autora para adentrarnos en una realidad subyacente. Cicerón llamaba a la paradoja, “disimulación”.

CRISTINA WARGON

*El descabellado oficio de ser mujer*⁷ y *De mujeres, varones y otros percances*⁸ se titulan dos libros de Cristina Wargon, ambos publicados en 1992.

La periodista Gloria Guerrero afirma en la contratapa del primero: “Logró lo imposible, que las mujeres se leyeran a sí mismas”. Para ello, apeló a una manera muy particular de mirar el mundo de las mujeres: desde la óptica del humor que deviene en comicidad. Esta cordobesa de origen uruguayo, li-

enciada universitaria, periodista radial y colaboradora de la revista *Humor* de Buenos Aires (ciudad donde actualmente reside), es una de las escasas escritoras argentinas que apela a esta modalidad para elaborar su imaginario femenino (o “desde” lo femenino), construido con los elementos reales de su propia vivencia de género.

En nuestras letras nacionales, el humor-cómico comenzó el siglo pasado con un periódico político llamado *El mosquito*. En la generación del 80 del mismo siglo, un famoso escritor, Eduardo Wilde, escribió *Aguas abajo*, ejemplo de humor finamente modelado y aplicado a lo que, hasta ese momento, nadie se animaba a mencionar o comentar, sino en términos más que serios y fuera de toda posible broma. “¿Por qué diablos —se quejaba Julio Cortázar, aludiendo a la escasez de humoristas registrados en nuestras letras— hay en nuestra vida y en nuestra literatura una especie de muro de vergüenza?” Fue con él, Cortázar y sus extraordinarios libros, con quien aprendimos a sonreír con mayor soltura, más desenvueltos, sin temor al ridículo ni a la condena de los demás.

Cristina Wargon, a partir de sus discursos orales y su escritura, no ha perdido nunca su capacidad de profunda observadora y, a la vez, comunicadora de esa realidad observada.

Desde el título de cada libro, al sustantivo “mujer” se le adhiere un calificativo de tanta significación como hilaridad; en un caso, ser “mujer” es asumir un oficio “descabellado”; en el otro caso, ser “mujer” es atravesar un “percance” en la vida, uno más, diríamos, y en compañía de varones de todas las edades.

Dice María Elena Walsh en un poema:

He pensado a menudo en todo esto,
mujermente agobiada de plumeros...

Ese calificativo, “mujermente”, es el que cabe aplicar a la prosa de Cristina Wargon: “mujermente” es como ella encara su discurso. El asedio por la vía del humor-cómico comienza, en muchos casos, en los subtítulos de cada capítulo: “Educación sexual, esa ilustre pavada” / “ojo con un recién separado” / “todo se arregla en la cama... ¿en la cama de quién?”.

Hay dificultad, si intentamos hacerlo, para calificar y/o clasificar su “feminismo”, ya que no es el que convencionalmente solemos reconocer, ni tampoco el ortodoxo, ni el afecto a la marginación. La dedicatoria de su primer libro nos da pautas para connotar algunos juicios: “A mis hijos y a Coco Feldman, quienes con sus desvaríos, escándalos y coacciones me brindaron *abnegadamente* todos los argumentos para este libro.” (Agregemos que el tal Feldman es su marido en la vida real.)

Gabriela Acher, artista también en el humor, afirma en uno de los prólogos: “Algunos hombres dicen que las mujeres no tenemos humor. Algunas mujeres sostienen que lo que no tenemos es de qué reírnos. Este libro da por tierra con ambas teorías”.

Entre los recursos usado con descarada naturalidad está citar frases de autores célebres y acotar su propia reflexión: “Hay un punto al que no puedo dar respuesta: ¿qué quiere la mujer” Firmado: Sigmund Freud. “No fuiste el primero ni el último, querido”. Firmado: Cristina Wargon.

En su obra se enfrentan dos discursos: el del dominador y el del dominado. El del dominador reitera las pautas tradicionales del machismo autoritario, de los cánones familiares y sociales que se cumplen sin previo análisis. El discurso del dominado (a) parte de una objetivación realista y medular para responder con ironía, con humor (negro y grotesco muchas veces), con aire de complicidad chaplinesca: Punto 14, Capítulo 2 titulado “varones”. Subtítulo: “Cómo convivir con el Jefe”. “En un principio fue el Verbo, y de allí en más el mundo comenzó a dividirse de maneras extrañas. Aparecieron los conejitos, y en el acto los lobos que se los comían; aparecieron las mariposas y los niños que las cazaban. Los ratones y los gatos, los corderitos y los leones... En fin, con la misma lógica surgieron los laburantes y los jefes. Y cuando el laburante responde al sexo femenino, hay que agarrarse bien los calzones.”

El entrecruzamiento de ambos discursos genera un producto literario donde el lenguaje agudo, suspicaz y atravesado por términos de la oralidad (incluyendo una que otra palabra de las llamadas “fuertes” o soeces) se mezcla con citas eruditas, razonamientos coherentes y lógicos, y una (quizás) subterránea intención de hablar de “la mujer” con la profundidad y el respeto que ella se merece, en una sociedad que aún sigue maltratándola sin conocerla como se debe.

LUISA FUTORANSKY

La crítica Annie Morvan dijo: “Futoransky es un

auténtico Woody Allen femenino, llegado a la Argentina”.

Luisa Futoransky nació en Buenos Aires en 1939. Vivió en Japón y en China. Reside en París desde 1981. Primero publicó poesía, luego, ensayo y novela: *Son cuentos chinos*⁹ (1982), *De pe a pa*¹⁰ (1986), y *Urracas*¹¹ (1992, aunque en 1991 se editó en Francia como *Julia*, nombre de una de sus protagonistas). Títulos, además, comprometidos con el doble sentido, la ambigüedad, la dualidad, al menos desde la perspectiva del español en la Argentina.

Urracas narra las aventuras de dos amigas, Julia y Cacha. Se lee en una nota periodística que este libro “sacude la ficción desde el *desenfado*”. Este término, tan poco académico, es sin duda el carácter movilizador que sostiene las peripecias contadas. Ambas protagonistas, autodenominadas “urracas”, revelan la simbiosis que han procurado con los animalitos de esta especie. Ambas transitan asimismo entre personas y sitios diferentes, poseen su propio imaginario, sus recursos de sobrevivencia, sus códigos, sus sueños premonitorios y pesadillas particulares.

De nosotros, los del “lado de acá”, los lectores, se espera también una mirada no habitual para acercarnos al texto. Esa mirada, distinta porque es la receptora, debe poseer la claridad de quien intenta (como Futoransky) quebrar moldes establecidos para crear, construir, otros nuevos. Manera diferente de “mirar” la realidad que compromete a ambas partes. Es como un fraccionamiento de elementos que van disociando una realidad observada como fuera de toda intención retórica, más bien en actitud burlona, como si las palabras hubieran perdido su

primera identidad (la masculina) y se usaran a manera de un travesti.

Para algunos críticos *Urracas* puede ser solamente un pasatiempo, aunque se le reconozca a la autora una saludable y jocunda irreverencia. Se la acusa de que sus partes, en la novela, son fracturadas, sin sostén. Precisamente, una de las modalidades que observamos en muchas prosas de mujeres escritoras de estas últimas décadas, es la *fragmentación* del mundo narrado. Representa, según la crítica Francine Masiello, “un esfuerzo, por parte de la mujer, de convertirse a sí misma en una productora de cultura no auspiciada por el discurso oficial.”¹²

Las “urracas humanas”, Cacha y Julia, se corresponden con el modelo de la zoología: domesticables, imitan palabras y frases musicales, y se llevan pequeños objetos a sus nidos, preferentemente brillantes. Son algo ladronas.

Ellas se conocieron en una ciudad europea (cualquiera), porque ambas son moderadores y/o animadoras de encuentros feministas. “Increíbles esos encuentros” describiéndolos. “Atraen la participación de todo tipo de bichos raros por no decir un poco tocaditos: monjas, profesoretas, funcionarias, amas de casa en búsqueda de merecida escapada anual lejos de casa, uff. Incluso aparecen investigadoras y feministas de verdad, a las que sobrepasan por amplia mayoría las comediantes de mentira. Putas, ni una. Sobre la prostitución se habla, se consiguen subvenciones para blablalabearla, franquearla y fantasmearla. Pero lo que se dice aproximarse, verla de cerca, cara a cara: ojo, no se toca, cuidado nena que seguro es contagiiosa”.

Estos encuentros, como vemos, están descritos

con sentido paradójico, con burla y autocompasión desde el género: “Nosotras, *pura emoción*, destripándonos, maldiciéndonos, difamándonos por las migajas de unos centímetros de nombre propio y con mayúscula en un programa...”

A lo largo del texto, de manera nada convencional, casi superficialmente, transcurren los temas: el amor, la política, la conservación física de la mujer, Mozart, el cine norteamericano, el SIDA... Desfilan artistas, escritores, lugares y sucesos como referentes de una realidad que sobrecoge y sobrepasa las páginas. Todo es verdadero por la magia de la ficción: nada se parece a una reproducción fotográfica aunque reconozcamos paso a paso el inventario (documental) de las *Urracas*. Una manera de “mirar” que nos atrapa y conmueve, aunque sea porque también nos ha obligado a “leer” distinto.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Según comenta Nelly Richard, “juntar estos dos campos de discursos, postmodernismo y feminismo, trae como primer inconveniente la variedad de definiciones y situaciones que confusamente reúne cada término en referencia. El postmodernismo, —agrega— mezcla teorías y estilos, modos y modas, que recorren indiscriminadamente saberes académicos, estéticas cotidianas y políticas de mercado. En el caso del feminismo, lo que empezó como una reivindicación frente a la exclusión y desvalorización de la mujer, rápidamente se ha convertido en una pluralidad de programas.”

En suma, se abunda en reflexiones para tratar de reubicar nuestra condición desde una realidad latinoamericana. Para algunas feministas, sería necesario “apartarnos” de esta cuestión dado que no hemos protagonizado ni opinado desde ningún ángulo (sexualmente y/o culturalmente). Pero la mayoría piensa que es importante comprometerse en esta crisis, pues hasta permite “leer” la modernidad desde ópticas diferentes. Laura Kipnis,¹⁴ por ejemplo, sostiene que el feminismo es el discurso político paradigmático del postmodernismo. Se trata, en realidad, de una operación de “cruces” que originan nuevas ideas y nuevas posiciones que las mujeres deben, con inteligencia, aprovechar.

Al tratar de relacionar estas tres novelas desde la perspectiva del humor, hemos intentado una búsqueda de recursos que apuntan a desmontar los poderes que atentan contra la libertad de la palabra, constituyéndose en portadoras de un discurso anti-homogéneo.

Esa lengua usada por Shua, Wargon y Futoransky, no solamente nombra sino que también funda categorías: una lengua más bien intuitiva, afectiva, confesional. Pero no se convierten en una entidad separada, indivisa. Hay resemantización de los enunciados, hay una mezcla tensionada, una suerte de bricolage donde el saber y el discurso (opinan algunos críticos) identifican a la mujer latinoamericana. Más lejos (Shua), en camino de (Wargon) y muy cerca del postmodernismo (Futoransky), creemos haber ejemplificado correctamente nuestro propósito, en base a lo que llamaba Foucault “las reglas de la polivalencia táctica”.

NOTAS

- 1 Nelly Richard, *Masculino /femenino*, Francisco Zagers, Santiago de Chile, 1993.
- 2 Jean-Marie Girard, *Acerca del arte, el realismo y la ideología*, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1970.
- 3 Ana María Shua, *Viajando se conoce gente*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- 4 *Id.*, *El marido argentino promedio*, Sudamericana, Buenos Aires, 1991.
- 5 *Id.*, *Los amores de Laurita*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
- 6 *Id.*, *Soy paciente*, Losada, Buenos Aires, 1980.
- 7 Cristina Wargon, *El descabellado oficio de ser mujer*, sin ed., 1 y f..
- 8 *Id.*, *De mujeres, varones y otros percances*, sin ed., 1 y f.
- 9 Luisa Futoransky, *Son cuentos chinos*, Trilce, Montevideo, 1986.
- 10 *Id.*, *De Pe a Pa (de París a Pekín)*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- 11 *Id.*, *Urracas*, Planeta, Buenos Aires, 1992 (Biblioteca del sur).
- 12 Francine Massiello, "Urracas", *Clarín* (Buenos Aires), 1992.
- 13 Nelly Richard, *op. cit.*
- 14 Laura Kipnis, cit. por Nelly Richard, *ibid.*