

NOSOTRAS QUE NOS QUEREMOS TANTO.  
 UNA APROXIMACIÓN A *MÚSICOS Y  
 RELOJEROS*, DE ALICIA STEIMBERG  
 por  
 Débora Pérez Louro

En el presente trabajo, analizaremos algunos aspectos que consideramos cruciales de *Músicos y relojeros*, la novela de Alicia Steimberg.

*Músicos y relojeros* nos relata la vida de Alicia Steimberg, la protagonista, desde su niñez hasta su adolescencia. El texto no oculta en ningún momento su tono autobiográfico; la autora empírica coincide ya desde el nombre con la protagonista. Ahora bien, veamos qué sucede con la autora textual. Creemos que ella recurre, desde su posición de adulta, a la evocación y elige la voz de la niña que fue para narrar lo acontecido. De esta forma, algunos sucesos son contados desde la mirada de quien ve por vez primera. Es el punto de vista de la niña el que le permite a la autora textual mostrar los hechos.

La novela relata la vida de la protagonista junto a su familia, especialmente la rama materna, integrada en su mayoría por mujeres. En ningún momento se mencionan sus nombres, ya que son las relaciones de parentesco las que identifican a los personajes (madre, abuela, etc.). Todo el texto está regido por el personaje de la abuela. Ella es quien instaura la narración, a la que está dedicado el texto introductorio, anterior al primer capítulo. Con su entierro, finaliza el tercer capítulo y el libro. Es decir, es ella quien preside los destinos de la familia y, también, quien erige y cierra el relato.

Queremos entrar ahora en el primer gran tema que nos proponemos analizar. Para esta tarea, tomaremos la obra *El orden simbólico de la madre* de Luisa Muraro. Intentaremos ver cómo funcionan algunos conceptos, trabajados por Muraro, en el libro de Steimberg.

Muraro explica que la madre real y concreta es quien provee al niño o a la niña de su ser y de su

lengua. Por lo tanto, es necesario aclarar que es la madre quien aporta también el sentido. Queremos decir con esto que, aunque sea negado por la sociedad, las dos actividades desplegadas conjuntamente por la madre -dar vida y lenguaje- generan un orden simbólico. Es la experiencia de la relación con ella la que permite darle un orden lógico a las experiencias futuras.

En su intento de suprimir la potencia materna (y la femenina, en general), el patriarcado separa la matriz de la vida del origen de las palabras y pone su esfuerzo en reemplazar la labor materna. De esta manera, nos encontramos con sustitutos abstractos y con la metaforización de la madre. Todo esto nos lleva a afirmar que los humanos *pagamos* la adquisición del orden simbólico con la orfandad. Es decir, la ley paterna se superpone a la obra de la madre y nos hace creer que, para crear cultura, es necesario separarse de ella.

Según esta filósofa italiana, existe una vía por la cual podemos restituir el sentido del ser: saber amar a la madre. Vivimos en una cultura en la cual no se nos enseña a las mujeres el amor por la madre. Los varones, en cambio, crecen inmersos en este sentimiento. Las mujeres debemos hacer este ejercicio para lograr nuestra independencia simbólica y la certeza del ser.

Tomemos la relación que Alicia tiene con su madre. Sin duda, siguiendo a Muraro, esta no sólo le dio la vida a su hija sino también el lenguaje. Es preciso inscribir esta relación dentro de todos los vínculos conflictivos que aparecen entre las mujeres de la novela: Alicia con su abuela, con su madre y con sus tías; sus tías con su madre; las cuatro hijas con la abuela; las tías de la familia materna con las de la

familia paterna; la abuela con las mucamas, etc. Las relaciones entre las mujeres aparecen en el texto llenas de odio y envidia; ni siquiera la unión materno-filial está exenta de estos sentimientos.

Es importante tener en cuenta que nuestra cultura no fomenta en absoluto las relaciones cordiales entre las mujeres. Despliega sobre estos vínculos un halo de maleficencia o de frivolidad que los hace caer pronto en la ilegitimidad. Por otra parte, participamos de una cultura que nos convierte en objeto. «El problema de la feminidad os preocupa en cuanto sois hombres. Dicha cuestión, en cambio, no se les presenta a las mujeres que se cuentan entre vosotros, ya que ellas mismas son el enigma del que hablamos»<sup>1</sup>, decía Freud. Somos el misterio a develar y quedamos, curiosamente, excluidas de la investigación acerca de nosotras. Es decir, no sólo nos relegan al sitio de los arcanos sino que además nos dejan fuera de la producción discursiva. Otro motivo por el cual los vínculos entre las mujeres no gozan del aval social, tiene que ver con la posibilidad de que, en el intercambio, nosotras descubramos que no somos tan diferentes, como nos hicieron creer. Quizá comunicándonos afectuosamente llegaríamos a la conclusión de que somos seres completos y positivos, y entenderíamos que todo el movimiento de creación de sentido se funda en la construcción de la diferencia. Para evitar la angustia que le provoca a nuestra sociedad comprenderla, fue necesario condenar a las mujeres a la negatividad. Así fue como esta organización dialéctica les permitió a los hombres –previo proceso de especularización– verse como seres completos, sin deficiencias, y a la cultura –con el proceso de especulación– instituir una economía en la cual no es posible la representación de las mujeres, ya que la única potencia es fálica. Entonces, como lo femenino queda restringido a la desviación (es algo así como lo masculino defectuoso), es comprensible que este orden simbólico intente impedir la amistad entre las mujeres.

Cabe destacar que, si bien nunca había sido excelente, la relación entre Alicia y su madre fue empeorando con el crecimiento de aquella. Golpes, insultos y castigos se sumaron a esta unión. Pero lo que nos parece interesante es analizar la razón de esta modificación. Creemos que la respuesta, en parte, ha sido dada por la madre de la niña en el texto y aquí, en los párrafos anteriores. Alicia va perdiendo su condición de retoño para adquirir la de mujer y, en consecuencia, el lazo que la une a su madre incor-

pora todas las desdichas que les caben a las relaciones entre mujeres oprimidas. La madre percibe que su hija está «dejando de ser una chica», convirtiéndose así en «hija de puta» como «todas las mujeres» (Steimberg, 1998, 123).

«En nuestra cultura el apego típicamente femenino a la madre, interno y sin sustitutos posibles, no tiene traducción simbólica y esto pone a muchas en una difícil relación cuerpo a cuerpo con la madre»<sup>2</sup>. Pensemos ahora esta unión madre-hija desde lo expuesto por Muraro. Es fundamental en este texto analizar las consecuencias visibles de la entrega del ser y del sentido a Alicia por parte de su madre. Observaremos, en primer término, lo sucedido en cuanto al sentido.

Es necesario destacar en este momento que *Músicos y relojeros* no se presenta a sí misma como «la gran autobiografía», sino como un conjunto de pequeños movimientos evocativos que saltan de un suceso a otro arbitrariamente. Vemos cómo la novela deja de lado toda pretensión de secuencia narrativa o de historia familiar organizada y elige, casi caprichosamente, qué contar y cuándo cambiar abruptamente la cuestión tratada. «Divagar es, precisamente, el casi constante movimiento narrativo de esta escritora»<sup>3</sup>. Ahora bien, ¿en qué tramo de la novela este «divague» del que hablamos se agudiza? Creemos que la respuesta es el momento en que se complica la relación de la protagonista con su madre:

Esta casa está llena de bichos inmundos. Andá, apurá, hacé algo por tu madre en vez de estar pegada a la radio escuchando cosas que enferman tu mente. Andá. El dinero. Tu madre. El sufrimiento. Las cucarachas. El dedo en la nariz. ¿Amigas? Cucarachas. El sacrificio. (Steimberg, 1998, 111)

Este fragmento nos muestra de qué manera la madre de Alicia le brindó a su hija un sentido fragmentado por la violencia y el desamor.

De pequeña, recibió las palabras que, llenas de odio, se intercambiaban su mamá y sus tías. «Perra», «víbora», «vaca» fueron algunos términos que formaron parte de este legado. La protagonista aprendió este lenguaje maldito, que está presente en el fárrago de episodios narrados.

Este lenguaje inundado por el encono aparece de manera insoslayable en las continuas peleas que protagonizan las mujeres del texto. Podemos observar de qué forma la rama materna de la familia participa de esta lengua tanto maldita como materna. Obser-

vemos algunos de estos dardos que se profieren, sin ningún reparo: «Las cuatro eran, según yo les oía decir en las peleas, perras, víboras, malvadas, egoístas, imbéciles y avaras» (Steimberg, 1998, 14); «Era una vaca salvaje, con ojos de hiena y lengua de reptil venenoso» (Steimberg, 1998, 73). Como vemos son diversos animales los que caracterizan a cada una de las «fieras». Lo que no podemos dejar de mencionar es que los términos «vaca», «hiena» y «víbora», entre otros, forman parte de un lenguaje maldito ya no familiar, sino social. Son valoraciones sociales consensuadas que cualquier lector puede comprender. No debemos olvidar que «las palabras que se aplican a la mujer tienen connotaciones negativas, incluso en aquellos casos en que el contenido puramente denotativo es similar para el varón»<sup>4</sup>. Pensemos cuáles son las connotaciones de «vaca» (gorda, fea, lenta, etc.) y cuáles las de «toro» (potente, vigoroso, semental, etc.). O, por ejemplo, las de «perra» (mala, ruin, dañina, etc.) y las de «perro» (torpe, sin concesiones –a cara de... - y hasta fiel –el mejor amigo del hombre-).

Volvamos a los dones entregados a Alicia. Ya vimos cómo operan sobre el sentido el maltrato y la discordia que la vinculan a su madre. Observemos ahora qué ha ocurrido con el ser, qué consecuencias le proporcionó a ella este lazo.

El hecho de tener que enfrentarse constantemente a lo que ella *es* caracteriza a la protagonista. Encontramos, en el texto, diversos problemas que Alicia posee para definir, manejar y plantear su ser. Uno de estos inconvenientes es la vergüenza por ser quien es, por ser judía y tener que ocultarlo<sup>5</sup>. «Hacéte la estúpida... cambiá de tema» (Steimberg, 1998, 75) era el consejo recibido por parte de Amanda, Otilia y Mele. Este tema la enfrenta no sólo al propio ser sino además a las tías paternas, quienes le sugerían que «debía mostrarlo todo el tiempo llevando sobre el pecho una cadenita con la estrella de David» (Steimberg, 1998, 75). Este desagrado lleva a la niña a querer convertirse al catolicismo. Sin embargo, esta actividad la conduce nuevamente al oprobio: «Mi conversión quedó encubierta» (Steimberg, 1998, 96). Esta supuesta conversión la enfrenta también a los «verdaderos católicos» que pueden llegar a preguntarle «¿Y qué se le ha dado a esta judía por meterse en mi templo?» (Steimberg, 1998, 130). Es preciso remarcar en este punto que Alicia nunca logra ubicarse cómodamente en ningún ámbito espiritual. El disgusto por ser judía provoca distintos efectos;

aprender a ser católica es uno de ellos: «...sé rezos, sé ademanes, sé Jesús» (Steimberg, 1998, 130). No obstante, este aprendizaje debe leerse como una reacción ante la vergüenza sentida. Además, es una manera de vincularse con María Belén, y tener una amiga con la cual, además de divertirse, aprende. Sin embargo, como dijimos anteriormente, nunca llega a instalarse convenientemente, porque siente que su origen es otro y que, además, se nota: «...en ninguno resulta tan obvio su origen de mosquitero» (Steimberg, 1998, 129). Es decir, hasta las señoras más pobres con un pañuelo cualquiera pasan inadvertidas en la iglesia. Ella, no. Para finalizar el tema, es oportuno señalar que la narradora se presenta como un ser sin religión, o –mejor dicho– con cualquier religión oculta («tiene que ser un secreto»), ya que tiene «la cabeza calva de ilusiones» (Steimberg, 1998, 130).

Retomemos lo expuesto por Muraro. Este exilio del cual es víctima Alicia no se subsana por medio del «saber». No es aprendiendo otro culto como va a aceptarse o a reconciliarse con su ser. Esta clase de aprendizaje no hace más que evidenciar su incompetencia simbólica. Muraro explica que el camino para restituir el sentido del ser es saber (aprender) amar a la madre. «El saber amar es un camino distinto del deseo de saber, casi contrario, puesto que este último es un encaminar las fuerzas pasionales hacia el objetivo del conocimiento, declarado por otra parte inalcanzable[...]»<sup>6</sup>. Si el objetivo es sentirse a gusto con lo que se es y no ser discriminada, ni tener que ocultarlo, se vuelve difícil de alcanzar, simulando algo que no se es. Volveremos luego sobre la senda propuesta por la autora italiana.

Otra de las dificultades que atraviesa nuestra protagonista con respecto al ser es la continua necesidad de aparentar aquello que no se es. Esta familia vive obsesionada con la pertenencia a un linaje que no le es propio y con la obligación de mostrar a los demás lo que no se es. Veamos algunos ejemplos: «En realidad nosotros éramos personas ricas que estaban pasando por una mala situación» (Steimberg, 1998, 109), dice sarcástica la narradora. «O tal vez se sentía disminuido en nuestra familia que, si bien estaba pasando por una mala situación, era una familia ilustre [...]» (Steimberg, 1998, 135) explica, de modo burlón, Alicia con respecto a su tío Tomás. «Otilia eligió los nombres para sus hijos entre los que aparecían en las notas sociales de *El Hogar*. Los mismos nombres de los niños de la de Peralta Ramos o la de Martínez de Hoz» (Steimberg, 1998, 13)

comenta la niña, riéndose de su tía. Más allá del humor que tiñe estas situaciones, debemos comprender que esta familia tiene graves problemas para aceptar el propio ser y, por esto, condena a Alicia a vivir mostrando algo falso.

Para tratar con profundidad este tema, debemos analizar el título. Ya desde el comienzo, en este paratexto, se plantea la cuestión de la apariencia. Como intentaremos probar a continuación, este fingimiento no se limita a los oficios de la familia, sino que alcanza al texto en su conjunto. Para estas mujeres es importante pertenecer a un linaje ilustre, en el cual los hombres, es decir aquellos que trabajan fuera del hogar, no tengan oficios que «pudieran desdorar la estirpe» como «carniceros» o «sastres» (Steimberg, 1998, 135). Ellas se arrojan una genealogía célebre que comienza con el mismo Rey David, en la cual todos han sido músicos y relojeros. Pero veamos ahora cómo no sólo la verdadera historia de esta familia desdice lo expuesto en el título, sino también el cuerpo textual.

Tomemos el sintagma «Músicos y relojeros» y pensemos a qué hace referencia cada uno de estos trabajos. El ser músico se encuentra ligado a la creación o a la interpretación armónica de sonidos. Como ya hemos afirmado, este texto carece de armonía, está signado por la fractura y no, por la melodía.<sup>7</sup> El ser relojero conlleva una tarea de composición que requiere una gran precisión. Tal precisión está ausente en el texto. Si bien hallamos en él algunos elementos que permiten ubicarse temporalmente, es este un texto *sin reloj*, con escasas pautas temporales. En general, pensar en el género de la autobiografía supone precisión, un orden cronológico claro que alinea los acontecimientos. Sin embargo, la autora textual quita las referencias temporales y deja que el lector se oriente a tientas, tomando datos como el colegio o fechas históricas argentinas. En resumen, el texto parece negar lo expresado en el título. La falta de armonía que evidencia la ruptura narrativa, la ausencia de precisión que el divague pone de manifiesto y la verdadera historia familiar son los argumentos que contradicen el título. Son indicios del conflicto con el ser, del cual —como ya vimos— la apariencia es una de las caras y la vergüenza es la otra.

Consideramos interesante detenemos en la figura de la madre de Alicia. Es necesario señalar que tampoco ella ha tenido una buena relación con su madre. Su vida ha estado marcada por el desamor y se ha desarrollado en medio de la crueldad. Ha sido partí-

cipe de feroces peleas con sus hermanas y con su madre. Repitió con su hija la triste historia de legar un lenguaje maldito y un ser avergonzado. Una de sus características más importantes es: ser una *mater dolorosa*. Según Simone de Beauvoir, «la *mater dolorosa* hace de sus sufrimientos un arma que emplea sádicamente y sus escenas de resignación engendran en el niño sentimientos de culpa [...]»<sup>8</sup>. La culpa es una de las pesadas cargas que debe soportar la protagonista. Su madre se ha encargado de transmitírsela, así como ella la había recibido de la suya. La madre de Alicia remarca todo el tiempo su sacrificio (el de una mujer viuda que trabaja y cría dos hijos) e intenta —cargando sus penas sobre la muchacha— que ella se ponga de su lado. Veamos un ejemplo: «Lo que hago, lo hago por ustedes ya que mi vida está arruinada para siempre» (Steimberg, 1998, 103). Según Simone de Beauvoir, estas madres se desquitan sobre sus niños porque se encuentran muy lejos de su realización. Esta madre carga sobre Alicia su decisión de quedarse eternamente en ruinas. «... si querés ir matándote lentamente y matarme también a mí con tu conducta, seguí como hasta ahora» (Steimberg, 1998, 87). Creemos que con estas palabras la protagonista queda dentro del agresivo círculo de estas féminas; es a la que se agrede y la que hiere. Esta frase inscribe a su emisora en las filas de la abuela, quien también le transmitió culpa por medio de la violencia: «Vas a terminar con los pocos años de vida que me quedan» (Steimberg, 1998, 39), decía la abuela, dispuesta a repartir culpas en medio del sainete).

Otra cuestión sobre la que creemos pertinente hablar es el miedo de la madre —y de la familia, en general— a la locura. «Mamá dijo que ella, la abuela y las otras fieras iban a ser internadas en el manicomio» (Steimberg, 1998, 78). Afirmaciones como esta son pronunciadas a lo largo del texto por las cuatro hermanas. Este temor o esta sensación de extravío («[...] andaban... sin reconocerse, gesticulando, hablando solas [...]» (Steimberg, 1998, 78)) pueden leerse a la luz de lo expuesto por Muraro. Según sus apreciaciones, algunas mujeres que no saben (o no pueden, agregamos) amar a la madre se enferman<sup>9</sup>. Ahora bien, pensemos por qué se produce esta imposibilidad.

Como ya hemos visto, estas mujeres transmitieron vida y lengua, pero han cargado a ambas de rencor, ira y odio. Por este motivo, no resulta fácil *amar a la madre* en el texto. Más aun, *Músicos y reloje-*

ros plantea la imposibilidad de aprender a amarla, de darle a la potencia materna una genealogía femenina que la represente. Como diría Muraro, las mujeres de la novela no pueden «dejar de percibir el hiato descomunal entre el signo y la cosa, la naturaleza y la cultura [...]»<sup>10</sup>.

Podemos observar cómo Alicia se separa cada vez más de su madre. Este alejamiento define en el texto dos lugares claramente diferenciados: su casa y el afuera (a veces, la calle; otras, jardines vecinos, etc.). La casa es el sitio que la protagonista comparte con su madre y al cual le otorga valoraciones negativas: «Esta casa está llena de bichos inmundos» (Steimberg, 1998, 111). El afuera podemos relacionarlo con la liberación y el bienestar de la muchacha y aparece siempre connotado positivamente: «Ya floreció el jazmín del país en los jardines. Dios, qué hermosa es la calle» (Steimberg, 1998, 114). En ocasiones, ambos espacios se hallan relacionados, pero en todas las oportunidades conservan los rasgos explicados. Veamos dos ejemplos: «En la calle el frío es menos duro que en la casa» (Steimberg, 1998, 128), sendos lugares se encuentran presentes en el sintagma, con valoraciones contrarias. «Del jardín vecino llegaba un vientecito de jazmines. En la casa de Saavedra, como en la de Donato Alvarez, los perfumes venían del jardín de al lado» (Steimberg, 1998, 71). La tristeza de la narradora se observa claramente, puesto que en ninguna de las dos casas podía percibir el perfume. Este siempre provenía del «afuera», de otro lado, no de su hogar.

Trabajaremos a continuación con las voces presentes en la novela. Nos interesa especialmente señalar que, si bien es la voz de Alicia la que nos narra todo lo acontecido, hallamos dentro de su discurso otras voces, las de quienes la rodean. Observaremos luego cómo la narradora introduce esos discursos. Creemos que uno de los aspectos capitales de esta obra es la carencia de juicios explícitos por parte de la protagonista. Esto no significa, empero, que no hallemos ningún parecer suyo; los hay pero no abundan. Entendemos que parte de la riqueza de este relato está en mostrar los hechos bajo la aparente mirada inocente de esta muchacha. Es tan aguda su observación que se limita a exponer. El artificio parece centrarse en dejarle ver al lector lo acontecido. De este modo, el lector tiene la impresión de que aquello que lee es lo sucedido y no, lo que la autora quiere que sepamos. Este fenómeno puede relacionarse con la polifonía mencionada anteriormente.

Aparecen en el discurso de Alicia otras voces que, en muchos casos, no reciben censura alguna. Son presentadas, no desde una postura monológica que las impugna desde el comienzo, sino polifónicamente.

De esta manera, la oposición ideológica existente entre los discursos no se encubre, sino que se despliega en el sintagma. Por supuesto que existe un recorte, ideológicamente fundamental, por parte de la autora textual, que determina qué sucesos contar y qué voces incluir, pero lo interesante es la tensión que surge a partir de esa inclusión. Veamos algunos ejemplos:

«Cerezas dulces no como las de aquí. Y así era al día siguiente, y al otro, y al otro. No como aquí, estas primaveras que no se sabe lo que son.» (Steimberg, 1998, 8)

«Otilia y Amanda no fueron al cementerio, por su estado.» (Steimberg, 1998, 11)

«Por mala e insoportable, la bisabuela pasaba sus últimos días en esa casa de pensión, alejada de su enorme familia.» (Steimberg, 1998, 23)

«Los muchachos del lugar se metían con una chinita tras otra y hasta se casaban con ellas, ¡habiendo tantas lindas chicas en la colectividad!» (Steimberg, 1998, 43)

Como hemos podido demostrar, las voces de la abuela, de las tías y de la madre, entre otras, se hacen presentes en el discurso de Alicia. Volvamos ahora a la figura de la autora textual para luego avanzar sobre una técnica que es vital para la novela.

La autora textual, quien organiza el mundo representado en el texto, se ha constituido en el proceso de vivencia/extraposición y, aunque esté identificada con ella, puede mirar a la protagonista como a «otra», con una mirada totalizadora. Quisiéramos insistir en este proceso. La autora textual posee una mirada estética orientada hacia Alicia, esto le permite una visión totalizadora que ningún ser humano tiene de sí mismo. Nuestra heroína ha sido construida no sólo desde la vivencia, sino también desde la extraposición; esto le permite ser independiente y, además, le posibilita a la autora textual el privilegio de una visión externa. La realización completa de este proceso es uno de los elementos que le permiten a la autora la utilización de la ironía como recurso fundamental; tema que trataremos a partir de este momento.

Según Beristáin, la ironía tiene algunos rasgos característicos: su componente lingüístico (inversión semántica), su componente retórico (la disemia que aporta su ambigüedad esencial), su componente

ilocutivo (la ironía agrade, apunta a un blanco), sus actantes (el emisor, el receptor y la víctima) y su eje de distanciamiento, que implica grados de solidaridad del ironista con su blanco. Deseamos detenernos en el último de estos componentes; para que exista la ironía, quien la produce debe estar alejado en alguna medida de quien la recibe. Este distanciamiento puede observarse con claridad en nuestra narradora, por eso nos interesa destacar la extraposición. Esta narradora que, como ya hemos afirmado evoca desde su adultez, ha podido despegarse y mirar a la niña que fue y a su familia desde un sitio externo. Observemos dos ejemplos: una prueba de que la narradora se ha alejado tanto de la que había sido, como de su madre y sus tías es decir: «Yo me fui tranquilizando. La verdadera loca estaba encerrada» (Steimberg, 1998, 79). Esta afirmación la pronuncia luego de una disputa feroz, en la cual la mamá confesó la cercanía de ellas a la locura. También tiene la posibilidad de establecer una distancia con su abuela y describir: «La abuela y sus amigas con trajes a cuál más lindo: una iba vestida de cobra, otra de yará, otra de zorra, otra de hormiga corrección» (Steimberg, 1998, 42). Advertimos que aquí no es necesario ni aclarar quién es quién, ni explicar la significación, pues el sentido connotativo es conocido por todos.

Para Kerbrat-Orecchioni, esta distancia no debe interpretarse siempre como una cita implícita. Ella distingue las ironías verbales citacionales y las no citacionales. Las primeras pretenden que el receptor, aunque el emisor se apropie de una expresión, perciba la no-adhesión de este al enunciado. Por ejemplo, en «Un disgusto, una pelea y la presión podía subir hasta matarla» (Steimberg, 1998, 138), la voz de la abuela es citada irónicamente. Las ironías no citacionales también están presentes en la novela. «Siempre se adelantaban a la partera, ansiosas por nacer y empezar a pelearse» (Steimberg, 1998, 17) es una muestra de estas últimas.

De acuerdo con Kerbrat-Orecchioni, las ironías que funcionan por el mecanismo de inversión del significado cumplen la función de burlarse de algo o de alguien. Hay en ellas la alusión a un locutor, distinto del enunciadore de la ironía, que es ridiculizado. No podemos olvidar que toda ironía supone un blanco y que, en muchos casos, la agresión proferida es una crítica mordaz. Pensemos ahora cuáles son los blancos de la narradora. Sin duda, en su gran mayoría, son su madre, sus tías y su abuela.<sup>11</sup> Alicia se burla

abiertamente de ellas y excluye de este procedimiento tanto a su padre como a sus tíos. Tomemos algunos ejemplos:

«Pensaba [...] en su ilustre ascendencia que llegaba, según le enseñaba su madre, directamente hasta el rey David».<sup>12</sup> (contra su abuela). (Steimberg, 1998, 24)

«En un jarrón que Otilia llamaba «centro de mesa» había un ramo de flores artificiales fabricadas por ella misma» (contra Otilia). (Steimberg, 1998, 12)

En algunas ocasiones, la narradora echa mano a otros géneros y esto le permite burlarse, no sólo del texto incluido, sino también de su madre que fue quien se lo proporcionó.<sup>13</sup> «...mamá puso en mis manos una nutrida bibliografía [...] en boga en su juventud, en los albores de la educación sexual» (Steimberg, 1998, 67) explica Alicia, haciendo referencia al manual *Higiene general* del Doctor Otero. Lo mismo ocurre cuando se utilizan refranes para burlarse de alguien: «la suerte de la fea la linda la desea» (Steimberg, 1998, 9-10), comenta la narradora para mofarse de Amanda que se casó en tercer término.

La ironía puede explicarse también, retomando lo dicho al principio, sin recurrir a la noción de sentido figurado. Mizzau desarrolla esta idea y, siguiendo a Bajtin, considera la ironía como «el caso límite y más evidente de un fenómeno frecuentísimo: el dialogismo interno de la palabra. Lo que significa un diálogo entre un enunciado presente y uno ausente que se evoca». Como ya hemos comentado, esta es una novela polifónica. Ahora podemos agregar que lo es, en parte, por exhibir el carácter dialógico de sus enunciados irónicos. Nos interesa trabajar con dos conceptos clave propuestos por Mizzau: el de diálogo y el de evocación. Cabe preguntarse: ¿cuáles son las voces que entran en este diálogo? Consideramos que la narradora dialoga con las mujeres de su familia, aquellas que son el blanco de sus ironías. Este texto huye de las descripciones extensas de los personajes, prefiere no *cargar las tintas* sobre ellos y elige un modo más despiadado de mostrarlos: incluir sus enunciados. La palabra ajena —de su madre o de su abuela, por ejemplo— cargada de odio, como ya hemos explicado, es manejada por la autora con maestría.

Analicemos los siguientes ejemplos:

«La madre, en cambio, era vieja y estaba muy deteriorada por la existencia que había llevado, (siempre sacrificándose para criar a las hijas)» (Steimberg, 1998, 40). Podemos ver en esta cita la voz de la abuela hablando de un supuesto deterioro que la acompañó muchísimos años, pero que no le impidió tener crueles embates con sus hijas. Es decir, se toman términos de la abuela como «vieja», «deteriorada» y «sacrificándose», se los incluye en el discurso de la narradora y, por medio de la ironía, se evidencia una situación opuesta a la enunciada.

«... a las criaturas hay que ahorrarles escenas violentas» (Steimberg, 1998, 40). Aparece aquí una voz que le podríamos atribuir a cualquiera de estas cinco féminas y que constituye un lugar común en la sociedad. Sin embargo, la violencia que Alicia presencia y de la que es objeto nos posibilita decodificar estos dichos en forma inversa.

Creemos que esta voz irónica es una respuesta al sentido maldito aprendido. La narradora que recibió de su madre una lengua llena de rencor y desprecio reutiliza esos términos, los introduce en su discurso para burlarse quizá de aquellas emisoras. Entendemos que esta figura retórica le permite combinar el sentido aprendido con un estilo narrativo que le es propio. Este se encuentra alejado del lamento, pero no esconde el dolor ante el desamor. Esta adulta que evoca no se resigna al silencio, posible resultado de la incompetencia simbólica, sino que decide narrar haciendo uso de un sagaz sentido del humor, realizando inversiones semánticas, evitando las precisiones temporales y aceptando el quiebre narrativo; con todo y a pesar de todo, se propone hacerlo.

Deseamos, a modo de cierre, poner en común algunas ideas con las que hemos trabajado. Quisimos analizar en estas páginas ciertas aristas de la compleja relación madre-hija. Consideramos valiosísimo el planteo que propone a la madre, no sólo como dadora de vida, sino también de sentido. Nos interesa su carácter materialista, la intención de hablar de una madre concreta, no metaforizada. Al tomar el texto de Steimberg, tuvimos la posibilidad de operar con un vínculo que se encuentra muy lejos de ser idílico, pero que nos muestra los desórdenes simbólicos que deambulan por nuestra sociedad. Creemos que el «yo» de la novela corresponde, además de a nuestra heroína, a una enunciativa, es un «ego narrans». Esto nos permitió analizar los efectos de los dones que su madre le había hecho. Observamos cómo el quiebre de la sintaxis narrativa y la vergüen-

za y el fingimiento fueron las consecuencias causadas por una madre que legó un sentido maldito y un ser avergonzado. En cada ruptura podemos percibir el desamor y la falta de cuidado. No obstante, sabemos que estos no condujeron a Alicia al silencio, la llevaron a crear su propio estilo, caracterizado por el humor y el divague.

Es verdad que nuestra sociedad nos separa crudelísimamente de nuestra madre y que el orden simbólico adquirido a partir de ella es negado. También es cierto que debemos reconciliarnos con la matriz de la vida y que, en este extravío que padecemos especialmente las mujeres (fruto, entre otras cosas, de no tener conciencia de género), tenemos que hallar el camino. No sabemos a ciencia cierta si aprender a amar a la madre es la vía, nos gustaría que así fuera. Pero, honestamente, no tenemos muy en claro su instrumentación. Comprendemos que en el caso de Alicia, como en otros, no es simple plantear esta senda. Por último, queremos señalar que celebramos la decisión de Alicia: a pesar del enojo, narra; a pesar de la violencia, evoca; a pesar del oprobio, ironiza. El camino de la acción, aunque dificultoso, nos aparta del lamento y nos acerca al cambio deseado. Está en nosotras construirlo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERASTÁIN, H., *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997.
- DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1970.
- DRUCAROFF, Elsa, *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.
- \_\_\_\_\_, «Orden de Clases/Orden de Géneros. En la palabra muerde el perro», en *Homenaje a Alda Barbagelata*, Buenos Aires, Sylvia Wendt y Marta Royo Editoras, 1994.
- FREUD, Sigmund, «33ª conferencia: La feminidad» en *Obras Completas*, T.XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.
- IRIGARAY, Luce, «La incógnita de la ciencia» en *Speculum. Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978.
- JITRIK, Noé [dir.], *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, Volumen 11.
- LACAN, Jacques, «La significación del falo», en *Escritos II*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.
- LOZANO, Jorge [et al.], *Análisis del discurso. Ha-*

cia una semiótica de la interacción textual, Madrid, Cátedra, 1997.

MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1996.

MURARO, Luisa, «¿Tejido a dos agujas o a crochet?» en *Dos agujas o crochet. Relato lingüístico-político sobre la enemistad entre metáfora y metonimia*, Milán, Feltrinelli, 1981.

\_\_\_\_\_, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1994.

ROMAINE, Suzzane, *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*, Barcelona, Ariel, 1992.

RUBIN, Gayle, «El tráfico de mujeres: notas sobre la «economía política» del sexo», en *Nueva Antropología*, VIII, 30, México, 1986.

STEIMBERG, Alicia, *Músicos y relojeros*, Buenos Aires, Héctor Dinsmann Editor, 1998 (1971).

VOLOSHINOV, Valentín, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

#### NOTAS

<sup>1</sup> FREUD, Sigmund, «La feminidad» en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967.

<sup>2</sup> MURARO, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1994.

<sup>3</sup> DRUCAROFF, Elsa, «Las que avanzan abriendo la pica-da» en Jitrik, Noé [dir.] *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999, Volumen 11.

<sup>4</sup> ROMAINE, Suzzane, *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*, Barcelona, Ariel, 1992.

<sup>5</sup> También aparece en el texto la vergüenza ante la sexualidad. La madre reprime a Alicia y condena su sexualidad a la igno-

minia, no sólo por no informarla, sino también por asustarla con datos falsos. Califica la masturbación de su hija como «el vergonzoso anhelo de hallar placer» y le confiesa que no se atreve a mencionar ese «algo» por que se «moriría de desesperación y de vergüenza». Ver de qué manera afecta a la sexualidad de las hijas el legado materno es un tema pendiente que no trataremos en este tra-

bajo pero que sería interesante considerar.

<sup>6</sup>MURARO, *ibídem*

<sup>7</sup>Esta hace alusión a sonidos ordenados en una estructura unitaria que se percibe globalmente en forma agradable.

<sup>8</sup>DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1970.

<sup>9</sup>Sostenemos que el tema de la locura puede ser trabajado, con detalle. Aquí sólo nos referiremos a esta causa.

<sup>10</sup>No debemos perder de vista que la experiencia del contacto con la madre no es un hecho aislado, sino social e histórico y que sufre las consecuencias de esta cultura patriarcal. Una madre que fue atravesada por el sistema de sexo-género y que se desarrolla en un régimen de hipermetaforicidad no puede fácilmente instituir otro orden. Por eso es comprensible que la lengua que Alicia recibe esté acentuada por el orden simbólico del patriarcado.

<sup>11</sup>La madre es quien menos ironías recibe de las cinco. Creemos que porque este enlace materno-filial es el que mayor dolor conlleva para la narradora.

<sup>12</sup>Observamos en varias oportunidades esta necesidad de emparentarse con un linaje ilustre, cual romanos que fantasean con su ascendencia troyana.

**Débora Pérez Louro** es Profesora de Castellano, Literatura y Latín (Instituto Superior del Profesorado Dr. J. V. González) y Licenciada en Letras (USAL)