

El hogar en disputa. La política de las representaciones domésticas en la narrativa de Pilar Dughi y Mariella Sala

The home in question. The politics of domestic representations in the narrative of Pilar Dughi and Mariella Sala

JEAN PAUL ESPINOZA

Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Posgrado - PUCP. Avenida Universitaria n.º 1801, Lima 32 (Perú).

Dirección de correo electrónico: jpespinoza@pucp.edu.pe.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3201-2121>.

Recibido: 17-1-2022. Aceptado: 29-5-2022.

Cómo citar: Espinoza León, Jean Paul. "El hogar en disputa. La política de las representaciones domésticas en la narrativa de Pilar Dughi y Mariella Sala". *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 98-123, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.98-123>.



Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.98-123>.

Resumen: El artículo plantea una interpretación de los cuentos "El desayuno" de Pilar Dughi y "Desde el exilio" de Mariella Sala. La hipótesis principal sostiene que, en los textos seleccionados, la casa opera como una matriz simbólica que pone de manifiesto los códigos normativos de los roles de género. Desde esa perspectiva, se analizan los modos de representación y procedimientos narrativos que emplean las autoras para crear una ruptura con los sentidos convencionales del espacio doméstico. Así, se afirma que ambos relatos introducen un cuestionamiento crítico en la representación del hogar y la cotidianidad y, de ese modo, evidencian las relaciones de poder que se reproducen en la esfera privada.

Palabras clave: narrativa peruana; escritoras peruanas; estudios de género; espacio doméstico.

Abstract: This academic article proposes an interpretation of the short stories "El desayuno" by Pilar Dughi and "Desde el exilio" by Mariella Sala. The main hypothesis holds that, in the selected texts, the house is a symbolic matrix that reveals the normative codes of gender roles. From this perspective, we analyze the modes of representation and narrative procedures used by the authors to create a rupture with the conventional meanings of the domestic space. Thus, it is argued that both stories introduce a critical questioning in the representation of the home and everyday life and, in this way, evidence the power relations that are reproduced in the private sphere.

Keywords: Peruvian narrative; Peruvian women writers; gender studies; domestic space.

INTRODUCCIÓN

En un estudio publicado en la revista *Hueso Húmero*, Maruja Barrig (1981) advirtió que los autores más canónicos de la narrativa peruana después de los años cincuenta habían incurrido, sintomáticamente, en la producción de dos estereotipos femeninos: la pituca y la maroca. Mientras que la primera se caracterizaba por su belleza, ingenuidad y estatus acomodado, la segunda encarnaba un perfil provocador que combinaba malicia, libertinaje y pobreza. No sería difícil suponer que estos paradigmas entrañaban una reactualización de la clásica dicotomía entre la mujer-ángel y la mujer-monstruo. Aunque resultaba evidente que existían también otros tipos de personajes, desde la perspectiva de Barrig estos dos modelos constituyeron los referentes femeninos más recurrentes en los libros de Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique o Mario Vargas Llosa.

Si la tesis fue o no legítima en su totalidad es, desde luego, un asunto discutible. Lo cierto es que, para la década del ochenta, después de corrientes como el indigenismo y el neorrealismo urbano, salvo algunas y valiosas excepciones, la narrativa peruana no daba muestras de elaborar figuras complejas de lo femenino al margen de los estereotipos. De hecho, la mayoría de los protagonistas de los cuentos y novelas más populares de esa época fueron sobre todo varones. Tal vez a ello contribuía que, a diferencia de las poetisas, las narradoras conformaban un grupo muy reducido y, en consecuencia, las pocas apariciones de personajes femeninos en los papeles principales de los relatos que se leían en aquellos años fueron, prácticamente, productos de la imaginación masculina.

En tal contexto surgieron las obras de Pilar Dughi y Mariella Sala, dos escritoras que rompieron la continuidad de los patrones de representación de género más hegemónicos hasta ese momento. En una década de turbulencias sociales y cambios culturales,¹ ambas autoras realizaron un

¹ Los años ochenta fueron el escenario de una crisis generalizada en el Perú. Hechos como la violencia política, el colapso económico o el desempleo masivo marcaron a toda una generación de ciudadanos. Sin embargo, aun con ese clima de inestabilidad, un número considerable de mujeres comenzó a crear espacios de agencia. A modo de ejemplos, puede mencionarse que en esos años se fundó el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, aparecieron programas comunitarios liderados por mujeres, se gestionaron encuentros de escritoras e intelectuales, y, por último, las científicas sociales comenzaron a sentar las bases contemporáneas de los estudios de género en el Perú. Es cierto que las relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres no se erradicaron, pero estas novedades en la

mapeo concienzudo sobre las subjetividades femeninas y, de esa manera, fundaron un nuevo espacio de enunciación. Sus relatos dan cuenta de las experiencias de mujeres que se ubican en un punto de tensión entre el “deber-ser” de la femineidad y la afirmación de una *diferencia*. Por ello, en repetidas ocasiones, Dughì y Sala presentaron a sus personajes en espacios de alteridad caracterizados, fundamentalmente, por la duda, el desconcierto y la incertidumbre. Así, se comenzó a problematizar y hacer visibles otros modos de pensar a las mujeres en la modernidad tardía de los años ochenta. Pienso que este tipo de narrativas posee una trascendencia interesante, tanto por el hecho de aportar voces originales en medio de una década convulsa como por el posicionamiento crítico que revelaron. Definitivamente, las obras de ambas escritoras transformaron el *archivo* de representaciones que la tradición literaria peruana había forjado en torno a lo femenino. He ahí el acto combativo que se desprende de sus ficciones.

En este trabajo me propongo analizar un cuento de cada autora: “El desayuno” de Pilar Dughì y “Desde el exilio” de Mariella Sala. En primera instancia, la característica principal de ambos textos es que plantean una representación del hogar, las mujeres y la familia desde un enfoque crítico. Me explico. En los relatos, se aprecia la participación de mujeres de clase media que, en la dinámica doméstica, desempeñan funciones que se inscriben estrictamente en las labores de cocina, crianza y servicio para sus esposos e hijos. De esa manera, sus libertades individuales se ven restringidas y, consecuentemente, son enajenadas en la praxis reiterativa de quehaceres y cuidados. La cotidianidad del hogar promueve, pues, un borramiento gradual de sus identidades. En paralelo, el concepto tradicional de la familia es puesto en discusión. En efecto, los lazos de filiación² y su unidad organizacional dentro del hogar son construidos

esfera pública sumaron un aporte a los procesos de empoderamiento femenino. Cabe aclarar que este fenómeno social no solo ocurrió en el ámbito nacional, sino también en buena parte de Latinoamérica. Para profundizar al respecto, véase Franco (1993).

² No solo hago alusión a los vínculos consanguíneos, sino también a los conyugales. Los cuentos deslizan la idea de que el matrimonio moderno, en cuanto institución del patriarcado, pueden suponer un entrampamiento para las mujeres. En ese sentido, en las dinámicas que describiré en el análisis, se apreciará la vigencia que tiene el *contrato sexual*. De acuerdo con Carole Pateman (1995), quien acuñó ese término, el matrimonio comenzó con dos consignas desfavorables para las mujeres: la apropiación de sus cuerpos y la imposición de tareas de servicio. Para la teórica feminista, en el nacimiento de las sociedades modernas, a las mujeres las destinaron al encierro, mientras a los hombres se les permitía “conquistar” el espacio público.

como campos en los que se materializan formas jerárquicas de la división del trabajo en función del sexo.

Mi hipótesis principal sostiene que, en los cuentos, la casa opera como una matriz simbólica³ que pone de manifiesto los códigos normativos de los *roles de género*.⁴ Desde esa perspectiva, el espacio privado revela una estructura de opresión que administra y gestiona la experiencia vital de las mujeres. Para desarrollar esta idea, parto del reconocimiento de que “el patriarcado ha tenido como fundamento una espacialización en la cual la casa resulta ser el cerco territorializador impuesto a la mujer en su posición subalterna” (Guerra, 2012: 821). Por ello, señalo también que el entramado doméstico instauro mecanismos de disciplinamiento en donde los cuerpos femeninos son designados, arbitrariamente, a la ejecución de tareas para los otros.

Me interesa, entonces, analizar los modos de representación y procedimientos narrativos que emplean las autoras para crear una ruptura con los sentidos convencionales del espacio doméstico. Considero que ambos relatos introducen un cuestionamiento crítico en las concepciones del hogar y la cotidianidad y, de esa manera, evidencian las relaciones de poder que se reproducen en la esfera privada. Así, Mariella Sala y Pilar Dughi desarrollan en sus ficciones lo que he denominado como una *política de las representaciones domésticas*. Con este término, me refiero a un modelo de producción simbólica que, a partir de la recreación de espacios caseros, se propone desmontar los esquemas de dominación que se instituyen entre los géneros. De aquí se deriva, pues, un acto de intervención discursiva en lo naturalizado.

Ahora bien, el estatuto político de los relatos no se plasma en historias revolucionarias. De hecho, ninguno de los textos que aquí se interpretará consolida una gesta de la liberación y, debido a eso, los personajes femeninos no llevan a cabo finalmente insurrecciones que las sustraigan

³ Dos aclaraciones antes de continuar. Primero, para efectos de este artículo, utilizaré indistintamente los términos “casa” y “hogar”, pese a que puedan presentar ciertas y sutiles diferencias semánticas. Segundo, cuando afirmo que la casa evidencia una dimensión simbólica quiero indicar que su forma expresiva es capaz de proyectar horizontes de producción de sentido.

⁴ Aurelia Martín (2008) sugiere que este concepto es empleado para identificar a “las actividades, comportamientos y tareas o trabajos que cada cultura asigna a cada sexo” (50). Es decir, se trata de un conjunto de disposiciones específicas que cada cultura erige a partir de la diferencia sexual. Visto así, los roles de género crean sistemas de ordenamiento social y, en esa medida, movilizan mecanismos de poder.

de sus instancias de subordinación, al menos no en un sentido estricto. Solo asistimos, en “El desayuno”, a la transgresión y, en “Desde el exilio”, a la toma de conciencia. Es decir, los lectores somos testigos de hechos que, si bien resultan complejos cada uno a su manera, no alcanzan a subvertir las coordenadas simbólicas y materiales que someten a las mujeres. De ahí no debería extraerse una suerte de demérito o falla de las narrativas; todo lo contrario. La táctica de las escritoras, tan perspicaz como efectiva, consiste más bien en mostrar historias trucas en cuyas derrotas se pueden entrever los dispositivos de poder que operan en las relaciones de género. Sugiero que así las narradoras interpelan los regímenes de sentir y ver el mundo de la cotidianidad doméstica.

1. PILAR DUGHI

A menudo, el primer dato que se menciona sobre Pilar Dughi (1956-2006) es que su formación profesional se desarrolló en el área de la psiquiatría. Pese a que es ya un lugar común, sería erróneo declarar que se trata de una observación innecesaria. De hecho, buena parte de la narrativa de esta escritora se distingue precisamente por una mirada analítica a los abismos más profundos de la *psique* humana. Prueba de esta aseveración es que sus textos más memorables son aquellos en los que indaga en la conciencia de sus personajes y los pone en contraste directo con las tensiones del entorno social.

La producción cuentística de Pilar Dughi se inició en la segunda mitad de los años ochenta en Lima.⁵ Como varias intelectuales que por entonces pugnaron por visibilizar su trabajo creativo, publicó en principio en revistas de circulación local. Por ejemplo, números de *La Casa de Cartón*, *Lienzo* o *Viva* contienen sus primeras ficciones que, por cierto, ya anunciaban los rasgos que más adelante afianzaría en sus libros. Es recién en 1989 cuando la autora da a conocer *La premeditación y el azar*, un volumen de relatos que fue editado por el sello Colmillo Blanco. Tiempo después, en 1995, Dughi ganó el III Concurso Nacional de Cuento que organizó la Asociación Peruano Japonesa, y al año siguiente publicó *Ave de la noche* (1996), el libro con el que triunfó en el certamen. Con este reconocimiento, alcanzó un sitio más significativo en la generación de

⁵ La catedrática Milagros Carazas ha llevado a cabo una recopilación minuciosa de las publicaciones impresas de Pilar Dughi. Véase Carazas (2016a).

escritores que se gestó durante las décadas más turbulentas de la nación peruana en el siglo XX.

Lamentablemente, Pilar Dughi falleció en el 2006 cuando se encontraba en plena madurez literaria. No obstante, dejó un valioso legado de textos de diversos géneros: desde los cuentos realistas y fantásticos, pasando por la novela policial hasta llegar al ensayo literario. Con todo, en el 2008, se editó *La horda primitiva*, una colección que reunió algunos relatos de *La premeditación y el azar* y *Ave de la noche*, y añadió otros que habían permanecido inéditos. Finalmente, en el 2017, apareció el mayor esfuerzo editorial que se haya visto por rescatar la obra de Dughi: *Todos los cuentos* del sello Campo Letrado. El libro, que vino acompañado de una introducción de Mariella Sala, presentó un recorrido completo por la narrativa breve de la autora.⁶

Dentro del conjunto de sus relatos es posible establecer varios ejes temáticos, pues Dughi no restringió su escritura a una sola inquietud en particular. Pueden leerse, por ejemplo, cuentos que abordan el conflicto armado interno, los universos de lo fantástico, los episodios de la historia universal, los impases de la vejez, entre otros. Respondiendo a los objetivos del presente estudio, resulta útil remarcar, sobre todo, la presencia de un tópico transversal en la bibliografía de Dughi: la problematización de la experiencia de las mujeres situadas en ambientes opresivos. En efecto, varias de sus historias examinan, por un lado, los roles de género y, por otro, los modos en que las subjetividades femeninas o bien ceden a las convenciones sociales o bien plantean cierto desafío a los mandatos del sistema. En cualquier caso, la propuesta de Dughi encarna una práctica deconstructiva que pone al descubierto los mecanismos de un orden articulado desde una visión patriarcal.

⁶ De acuerdo con mis investigaciones, tres cuentos no fueron incluidos en el libro. El primero se titula “Hambre” y fue publicado en 1995, en el número 9 de la revista *Imaginario del Arte*. El segundo texto, por su parte, es “Muerte de palomas” y apareció en la edición 86 de la revista *Debate*, en 1996. Finalmente, de ese mismo año corresponde también “El discípulo”, relato antologado en *Últimos y recientes narradores nacidos entre 1950-1965*, de José Antonio Bravo.

1. 1. “El desayuno”:⁷ un desmontaje a los poderes del espacio privado

El empleo predominante de la focalización externa⁸ convierte a “El desayuno” en uno de los cuentos más atípicos de la narrativa de Pilar Dughi. Desde *La premeditación y el azar* (1989) hasta *La horda primitiva* (2008), uno de los rasgos más sobresalientes de esta autora ha sido la profundización en la psicología de los seres que transitan en sus relatos. De ahí que, con frecuencia, sus lectores nos topemos con técnicas como el monólogo interior o el uso de narradores heterodiegéticos que se adentran en la conciencia de sus personajes para proporcionar información que permanece fuera del orden de las acciones. Sin embargo, salvo un pasaje corto, en “El desayuno” se advierte una narración conductista que registra únicamente los movimientos del personaje y su entorno más próximo. Sin ornamentos retóricos ni manifestaciones de la subjetividad, el pulso descriptivo de la pluma de Dughi se desplaza por el escenario de la representación como si se tratara de una cámara cinematográfica. Prestemos atención a la manera en que se escribe el primer párrafo para dar cuenta de las acciones de la protagonista desde el instante en que se levanta de la cama:

La mujer se despertó, como todas las mañanas, apenas escuchó el pequeño reloj despertador. Estiró pesadamente los brazos sobre las sábanas y observó el cuerpo quieto de su marido, su respiración acompasada. Se levantó sin hacer ruido y se dirigió hacia la cocina. Abrió el refrigerador, sacó mantequilla y jamonada. Las colocó en una bandeja. Sirvió el pan de molde en una canastilla. Buscó tazas, platos y cucharas. Lo llevó todo al comedor, corrió las cortinas y preparó la mesa: dispuso las tazas y las cucharas sobre los individuales de paja (Dughi, 2017: 38).

Desde la primera oración, el cuento instaura una atmósfera doméstica y, al mismo tiempo, nos acerca a la experiencia rutinaria de la mujer. Podría señalarse que ella desarrolla una repetición mecánica de actividades

⁷ Aunque el relato se publica en *La premeditación y el azar* (1989) y luego aparece en *La horda primitiva* (2008), utilizo la versión incluida en la edición de *Todos los cuentos* (2017).

⁸ La focalización externa es una categoría narratológica que “está constituida por la estricta representación de las características superficiales y materialmente observables de un personaje, de un espacio o de ciertas acciones; sin otro fin que no sea el de limitar la información facultada al exterior de los elementos diegéticos representados” (Reis y Lopes, 1995: 101).

que están dirigidas exclusivamente al servicio de su familia. Asimismo, con una lectura más atenta podríamos divisar también que la forma específica de la narración pone en escena, de manera simbólica, a una suerte de *rito*, es decir, a la reiteración regular de un mismo acto que contribuye al mantenimiento de un *status quo*.

Por ello, sostengo que la “neutralidad” descriptiva que mencionaba líneas más atrás no es sino una estrategia que revela a la escena doméstica como un lugar de acciones automatizadas para la mujer.⁹ A diferencia de “Desde el exilio”, el relato que analizaré en el siguiente acápite, “El desayuno” carece de exploraciones subjetivas, pero ello no disminuye la potencia crítica que subyace en su trama. Es más, es por esa mirada atenta sobre los hechos que se consigue exponer, minuciosamente, una domesticidad sometida a la rutina y a la monotonía.¹⁰ A través de esa distancia entre la voz que narra y la historia representada, Dughi desfigura la supuesta “naturalidad” de los quehaceres del hogar.

En tal sentido, la casa deviene en un espacio que reproduce las configuraciones de poder del espacio público y las normaliza en sus hábitos cotidianos. Me parece que ahí reside uno de los méritos más notables de Pilar Dughi: no necesita recrear una situación extraordinaria para demostrar que la cultura patriarcal opera, inclusive, en las zonas que el sentido común asume como “despolitizadas”. Tal como afirma Yolanda Westphalen (2019a), Dughi descubre la lógica de las relaciones sociales en las dinámicas de lo cotidiano.

Antes de proseguir, creo conveniente detenerme en el nombre de la protagonista del relato. En la primera versión del cuento, publicada en 1989, ella recibe el antropónimo de Camila. No obstante, en la edición de *La horda primitiva* (2008) y *Todos los cuentos* (2017), se prefirió mantener el anonimato absoluto, de modo que se empleó la denominación única de “la mujer”.¹¹ Resulta obvio que, con relación a este hecho, se podrían

⁹ Refiriéndose a los servicios que efectúa la mujer dentro del hogar, Lucía Guerra (2012) anota lo siguiente: “Su trabajo corresponde a un Hacer que perdura de manera fugaz: las camas se vuelven a deshacer, los muebles y el piso se vuelven a ensuciar y ese guiso que requirió tanta dedicación es consumido en menos de media hora [...] [E]n la casa, lo rutinario e intrascendente gira alrededor de un tiempo cíclico donde todo se repite” (822).

¹⁰ Lucía Guerra (2008) sostiene el siguiente argumento: “La continuidad de la casa, como espacio que no cambia, resulta ser, entonces, esa plataforma estática de la praxis histórica y la convivencia de los géneros asignados” (124).

¹¹ Estos datos son indicados en las notas de pie de página de “El desayuno” en la edición de *Todos los cuentos* de Campo Letrado.

establecer varias hipótesis. Tal vez la respuesta más inmediata señalaría que la ausencia de un nombre propio se debe a que, como lectores, podemos reconocer la misma situación dramática en un sinnúmero de mujeres. Es decir, el personaje simbolizaría a una masa anónima de esposas que diariamente realizan las mismas actividades y padecen los efectos de una estructura que las fija en los servicios de cocina y crianza. Otra respuesta añadiría una idea no tan alejada de lo anterior: el hecho de presentar a una mujer innominada también podría sugerir la presencia de una identidad que es desdibujada por la rutina enajenante. Como se trata de un ser que vive para cubrir las necesidades de los demás (tal vez en desmedro de su realización personal), su singularidad queda despojada y sobre ella recae la incógnita —o, mejor dicho, el vacío— de su propio ser.

Volviendo a la trama del cuento, no sería vano apuntar que los objetos de la casa cobran un relieve muy particular. De pronto, en la narración aparecen en primer plano tazas, cucharas, platos, etc.:

Cuando se cerró la puerta, escuchó el goteo intermitente del caño de la cocina. Sacudió los individuales y recolectó con las manos las migas de pan desperdigadas sobre la mesa. Recogió las tazas y los platos, los colocó de nuevo en la bandeja y los llevó hacia el lavadero. [...] Sobre el lavatorio, la máquina de afeitar, bañada con miles de pelillos, nadaba entre restos de agua y pasta dental. [...] La toalla mojada estaba tendida sobre el piso. Reparó fijamente en los pijamas tirados sobre la silla y la alfombra. La ropa de cama revuelta. El cepillo de dientes al lado de un camioncito de juguetes. El cenicero coronado encima del televisor (40-41).

¿Por qué la prosa de Dughi insiste en nombrar con notoriedad cada elemento que encuentra en la casa? En primera instancia, todos los objetos aludidos cumplen la función de diseñar el decorado del escenario cotidiano de la familia. Pero, ciertamente, el rol de esta peculiaridad no se reduce a una cuestión ornamental. Eso implicaría asumir que la disposición específica de las cosas en una composición artística no adquiere una significación más profunda. Como bien han enseñado las disciplinas audiovisuales, las piezas de utilería *comunican* una realidad y, por tanto, construyen sentido en complementariedad con las acciones del personaje y el argumento de la obra. Así, desde mi perspectiva, los objetos descritos en “El desayuno”, primero, contribuyen a crear el peso de lo cotidiano y, segundo, simbolizan el anclaje de la mujer a los quehaceres del hogar. En

el fondo, los artefactos y los alimentos definen la identidad de la protagonista en su devenir.

Por otra parte, no son solo los objetos y los espacios los que delatan un desgaste en la vida doméstica de la mujer. También la interacción con su esposo se muestra mecanizada y apática:

—Todo está listo —dijo ella.

—Gracias —contestó él. Y empezó a vestirse—. ¿Qué hay de desayuno?

—Jamonada. — ¿Todos los días jamonada?

—Si quieres te hago un par de huevos.

—No, estoy apurado. Déjalo así nomás.

Ella vio el cuerpo desnudo y velludo a través del gran espejo del dormitorio y se estremeció ante su propia indiferencia. Durante años sus manos habían recorrido todas las superficies de aquellos músculos tersos y ya no había secreto alguno (39).

Especialmente en los cuentos reunidos en *La horda primitiva* (2008), los personajes de Dughi experimentan sensaciones que lindan con el desencanto y el hastío. En “El desayuno” ese mismo tedio se instala en la unión conyugal y exhibe una crisis que se ha vuelto a todas luces habitual. No hay lugar para una escena de vínculos y gestos emotivos. La casa asiste a la anulación de la dimensión afectiva de la pareja de esposos. El diálogo citado expresa sin duda un agobio profundo.

Valdría la pena prestar atención que, por un instante, el mismo pasaje da la impresión de que el único motivo para la comunicación fuera el suministro de alimentos (“¿Qué hay de desayuno?”). A pesar de que más adelante intercambian un par de frases más, el resto de la interacción se impregna de trivialidad: “Hará calor —comentó en voz alta, ya en el dormitorio. Sí —contestó su marido sin mirarla” (40). Me parece que con este tipo de situaciones Dughi subraya que la unión de los esposos es más una institucionalidad (vacía) que una relación recíproca de sentimientos. Por ello, todo queda reducido a un mero cumplimiento de funciones. En este punto, resulta imprescindible anotar que dichas funciones están distribuidas con precisión: la mujer prepara los alimentos mientras su pareja se alista para llegar a su centro de labores. Más adelante se menciona que ella también partirá a trabajar en poco tiempo, aunque no se detalla dónde. Lo cierto es que, aun con responsabilidades propias, debe desempeñar los roles caseros.

En mi opinión, la dinámica expuesta responde a una *división del trabajo en función del sexo*. Celia Amorós (1985) sostiene que este concepto alude a un sistema social que reparte las tareas de la vida humana de acuerdo a los sexos. Desde la antigüedad hasta el día de hoy, ese ordenamiento ha constituido un pilar fundamental de las civilizaciones y, por supuesto, cada cultura ha forjado las particularidades al respecto. Concretamente, en la modernidad occidental ha predominado el modelo que dictamina que los hombres deben salir a realizar oficios (en el espacio público) al tiempo que las mujeres se ocupan de los quehaceres domésticos (en el espacio privado). Esa organización específica ha producido desigualdades en la medida en que unos tienen la oportunidad de involucrarse de forma activa en las agendas sociales mientras otras son confinadas a la unidad cerrada del hogar.

En “El desayuno” se observa que la mujer no está *stricto sensu* recluida en la casa y, es más, también cumple labores en otro sitio. No obstante, no estaríamos sino frente a una mascarada contemporánea de la *división del trabajo en función del sexo*. Es decir, la mujer de la segunda mitad del siglo XX puede salir a desempeñarse en otros lugares a condición de que no descuide los servicios (no remunerados) del hogar. Las restricciones de los papeles tradicionales han desaparecido parcialmente, pero la matriz que subordina a las mujeres y las pone a desarrollar con naturalidad las actividades mecánicas del ámbito casero sigue vigente. Con esto, Dughi plantea una crítica al matrimonio y lo expone como una institución burguesa que se funda en una serie de preceptos arbitrarios y asimétricos.

Ahora bien, probablemente, el giro argumental que se revela en las líneas finales constituye el pasaje más memorable de “El desayuno”. Pienso que el efecto de sorpresa que se genera en la lectura se debe a que, en primera instancia, hasta ese momento la narración había construido una secuencia de acciones un tanto ordinarias y habituales. Ningún elemento anticipaba, siquiera de manera furtiva, que la mujer levantaría el auricular, marcaría un número y entablaría comunicación con su amante.

Una voz masculina le contestó:

—Hola, soy yo.

—Hola.

—¿Tendrás tiempo hoy para mí?

—Claro. Almorcemos juntos, amor, ¿puedes? —dijo él.

—Sí, hoy sí —respondió ella—. Pasa a recogerme a la oficina. Tengo muchas ganas de verte.

—Yo también.

Colgó. Respiró profundamente y dibujó una larga sonrisa mientras contemplaba su vaporosa falda veraniega (41-42).

Por supuesto, el impacto controversial del hecho no solo surge del ambiente previo —sin viso alguno del *plot twist*— que se había diseñado a lo largo del texto. La impresión se explica sobre todo en la ruptura provocadora del personaje con el perfil del “deber-ser” femenino. Su conducta, inesperadamente, expresa un distanciamiento cínico con aquello que la cultura prescribe para un “ama de casa”. De la misma manera en que un telón se abre en el escenario fuera de tiempo, asistimos aquí a uno de los “modelos de vida que luego se revelan como ficciones” (Benavides, 2017).

Frente a este hecho, es posible establecer a grandes rasgos dos líneas de lectura. Por un lado, puede argumentarse que la infidelidad de la mujer encarna aquí un desacato radical a los mandatos del patriarcado. Violando las leyes que rigen el pacto conyugal, ella estaría socavando la estructura social que la aprisiona en el hogar. Así, demostraría que, pese a los condicionamientos a los que se encuentra atada, no se somete al control disciplinario de la monogamia burguesa.

En esa misma línea de razonamiento, se podría afirmar que el engaño descrito implica también un acto de sabotaje al arquetipo del “ángel del hogar”. Cabe recordar que este modelo de femineidad, predominante en las narrativas latinoamericanas del siglo XIX, planteaba una representación que atribuía a las mujeres signos marianos (abnegación, sumisión, servicio) siempre dentro del espacio familiar. Se trataba de una imagen de mujer bastante funcional a las naciones que ya comenzaban a organizar arbitrariamente los roles sociales para sus sostenimientos en la modernidad. En sus primeras páginas, “El desayuno” parece proponer una reactualización de este tópico: la mujer despierta, “atiende” al esposo y a sus hijos, despide a todos con cariño y queda por último a solas en la casa. Sin embargo, al final se evidencia que la reelaboración del arquetipo ha recibido un tratamiento irónico y falaz. En pocas palabras, el cuento logra trastocar con contundencia el sistema de valores que supone la idea del “ángel del hogar”.

Hasta aquí la lectura sería coherente, pero estaría dejando un cabo suelto que podría cambiar el rumbo de la interpretación. Desde mi punto

de vista, la infidelidad que pone en práctica la protagonista del relato se inscribe estrictamente solo dentro de los márgenes de la *transgresión* y, en ese sentido, no la emancipa en realidad de su condición subalterna. El engaño operaría entonces como una válvula de escape¹² momentánea que no transforma sus condiciones de vida. A fin de cuentas, la mujer sigue atada al espacio doméstico que la aliena en la repetición infinita de actividades de servicio a “los suyos”. Su acto, en resumen, puede observarse como una trampa inadvertida que encubre su falta de agencia.

Para esclarecer mejor este punto, conviene recordar la distinción entre los conceptos de *transgresión* y *subversión*. De acuerdo con Žižek (2007), la transgresión implica una interrupción provisional de las normas instituidas, pero no produce un cambio sustancial de lo que existe. La transgresión, en el fondo, contribuye al mantenimiento del orden en la medida en que sus infracciones pasajeras ayudan a seguir soportando el peso de lo cotidiano.¹³ En contraste, la subversión reconfigura el marco ideológico y material en el que se sustenta una estructura. Así, su principal carácter radica en la capacidad de crear un nuevo modo de relacionarnos con nosotros mismos, con la comunidad y con lo que nos rodea.

Tomando en cuenta las consideraciones anteriores, quisiera subrayar que el personaje femenino de “El desayuno” no logra impugnar el entramado social que la ha sujetado a la automatización doméstica. Y, pese a ser controversial, esta observación no debería provocar mucha extrañeza. Una breve revisión a la narrativa de Pilar Dughi podría arrojar un resultado evidente: algunos de sus cuentos se encuentran poblados de seres que no se rebelan frente a lo establecido. Por el contrario, a menudo sus personajes toleran con resignación la carga de la rutina o, como en el caso de “El desayuno”, escapan fugazmente del hastío y vuelven al curso habitual de sus vidas¹⁴.

¹² Tomo préstamo de la metáfora que Juan Carlos Ubilluz emplea en su ensayo *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Véase Ubilluz (2006).

¹³ “Así, el Poder se basa en un suplemento obsceno, es decir, la obscena Ley ‘nocturna’ (superyó) acompaña necesariamente, como un doble sombrío, a la Ley ‘pública’. En lo referente al estatus de este suplemento obsceno, uno debe evitar ambas trampas, tanto el glorificarlo como subversión, como el descartarlo como una falsa transgresión que estabiliza el edificio del Poder (como los carnavales ritualizados que suspenden temporalmente las relaciones de poder) [...] Las reglas obscenas no escritas sostienen al Poder mientras se mantengan en las sombras [...]” (Žižek, 2007: 38).

¹⁴ Tal vez el ejemplo más conocido al respecto sea “Dime sí”, del libro *Ave de la noche*.

Desde luego, no debería inferirse aquí una apreciación negativa o un juicio de valor cercano a la minimización. De hecho, creo que es en el acercamiento a las subjetividades derrotadas o a sus gestos infructuosos en donde reside el potencial crítico de la escritura de Dughi. En otras palabras, su aproximación al fracaso efectúa una interpelación en la lectura y, en esa medida, nos anima a repensar cuáles son los límites (impuestos) y las posibilidades (transformadoras) de las mujeres en una cultura patriarcal. Entonces, el hecho de que la protagonista de “El desayuno” no lleve a cabo una subversión radical de su condición no significa que no contenga un interés de alto valor. Significa que propuestas como la de Pilar Dughi, en plena década de los ochenta, van ensayando nuevas formas de construir personajes femeninos, muy al margen de la tradición canónica. Ciertamente, cuentos como el que analizamos en esta parte poseen una virtud importante en tanto “cuestionan los fundamentos de estándares culturales de toda procedencia” (Benavides, 2017). A la postre, este tipo de características prepararon el camino de las autoras que en los años noventa y en el nuevo siglo, recogiendo la estela de Dughi, se atrevieron a representar nuevos códigos de subversión para los modelos literarios de lo femenino.¹⁵

2. MARIELLA SALA

Mariella Sala (1952) es una de esas autoras que, aun con una producción escrita muy breve, marcó un hito significativo en la literatura peruana. En 1984 publicó *Desde el exilio*, un volumen de cuentos con el cual se propuso explorar los dominios de la subjetividad femenina y, al mismo tiempo, cuestionar los designios de la cultura patriarcal. La singularidad de este debut radicó en que por primera vez en el medio literario del Perú se consagraba un conjunto orgánico y sistemático de narraciones que ponía en agenda las problemáticas de las mujeres en la modernidad. Cuatro años después *Desde el exilio* alcanzó una segunda edición cuya novedad fue la inclusión de nuevos relatos. Pese a que se perfilaba como una de las promesas más interesantes del circuito literario, a partir de esa fecha, Mariella Sala solo difundió algunos textos de manera esporádica. Hoy en día, por ejemplo, podemos hallar sus ficciones y

¹⁵ A propósito de esta última observación, puede consultarse, a modo de ejemplo, los cuentos “Aura” (1993) de Rocío Silva Santisteban y “Detrás de la calle Toledo” de Teresa Ruiz Rosas (2004).

ensayos en revistas culturales y volúmenes colectivos de la época. Lamentablemente, en su obra, no hubo más publicaciones de libros propios durante más de treinta años. Sin embargo, en el 2019, Cocodrilo Ediciones reunió su narrativa, tanto la que se dio a conocer en los ochenta como la que se encontraba dispersa en revistas de las décadas posteriores, y la tituló como la ópera prima, *Desde el exilio*.

A continuación, me concentraré en describir algunas generalidades de la primera edición del libro. En principio, se trata de relatos que mantienen una cohesión temática en tanto presentan un ideario que se ocupa de indagar exclusivamente en los *dilemas de la femineidad* (Fuller, 1993). Por una parte, Mariella Sala cierra su mirada sobre mujeres de clase media¹⁶ que experimentan un malestar existencial a causa de los marcos patriarcales en los que se encuentran inmersas. En esa línea, “Desde el exilio” o “La mujer invisible” son dos muestras que delatan las asimetrías de los roles de género y las presiones del universo familiar. Cabe resaltar que, en esos dos cuentos, se utiliza una voz narrativa autodiegética.¹⁷ De esa manera, se asiste a la representación, en primera persona, de un yo que registra su testimonio y escudriña su realidad hogareña. Por otra parte, *Desde el exilio* ahonda en los peligros que las mujeres corren a diario también fuera del espacio doméstico. En “El microbús” se esboza una escena que revela la hostilidad y el asedio que una mujer debe enfrentar en la ciudad y, sobre todo, en el transporte público. En “La playa” se plasma un feminicidio cuyo final, si bien no resulta esclarecedor, exhibe los métodos que utilizan presuntos criminales para lograr impunidad. Por último, “El miedo”, a través de técnicas de metaficción, describe el temor traumático que invade a una mujer que es víctima de violencia.

Por los temas tratados, se puede aseverar que la narrativa de Mariella Sala es una propuesta ética (porque formula una denuncia contra la

¹⁶ Todos los personajes femeninos de la primera edición de *Desde el exilio* pertenecen a la clase media. Miguel Ángel Huamán (1985) señala: “[el conjunto] siempre ofrece una visión [...] de un grupo social determinado: clase media adscrita a un tipo de rechazo racional de la dinámica doméstica, pero al mismo tiempo no tan patética o inconscientemente trágica como la de los sectores femeninos que por ser populares no disfrutaban de ciertos privilegios evidentes a nivel económico y que imposibilitan cuestionamientos tan refinados o complejos” (56). Esta es una observación que no hace mella a la escritura de Mariella Sala. No obstante, es válido advertir que su primera obra no trabaja otras variables que, al margen del género, afectan el desenvolvimiento pleno de las mujeres en la sociedad (las etnias marginadas o las clases subalternas, por ejemplo).

¹⁷ Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (1995) explican que el narrador autodiegético es aquel que “relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia” (158).

sujeción de las mujeres) y política (porque desafía abiertamente los manejos del sistema). Se trata entonces de un proyecto que articula una operación doble: “(a) el reconocimiento de la opresión sexista en la sociedad patriarcal, y (b) la necesidad de construir un sujeto femenino (identidad) en un mundo falogocéntrico” (Castro-Klaren, 2017: 179).

2. 1. “Desde el exilio”:¹⁸ enunciar la experiencia del extrañamiento en el hogar

A primera vista, “Desde el exilio” muestra varios puntos de contacto con “La mujer invisible”, otro de los cuentos de la autora, como anotamos líneas más atrás. En efecto, los textos presentan de manera similar a mujeres que someten a examen las condiciones de su existencia y el sentido de las relaciones familiares. Desde ese lugar de conflicto interior, las reflexiones de ambas desembocan en el descentramiento de sus percepciones comunes, pues identifican que el orden en el que se encuentran imbuidas es arbitrario y agobiante. Sin embargo, específicamente en “Desde el exilio”, los cuestionamientos despliegan una mayor potencia al poner en juego dos estrategias que operan a nivel del discurso y de la historia. Leamos el inicio del relato:

Miro los ojos atentos de Gonzalo y me pierdo en dos pozos negros, insondables. [...] Me pierdo en sus ojos y me alejo, mi mente vuela dejando mi cuerpo inmóvil. En qué momento perdí la libertad, en qué momento dejé de saltar vallas y permanecí contemplándolas [...] ¿En qué momento se terminó el día? ¿Cuándo entré a vivir el sueño? [...] Esa noche no pude dormir (Sala, 1984: 41-42).

La primera estrategia, que se ubica en los dominios del discurso, es el uso de las preguntas como recurso de concientización. En los párrafos iniciales, dentro del flujo de ideas y pensamientos, es posible reparar en la aparición de interrogantes que la propia voz narrativa se formula para sí misma. Este punto es de vital importancia por cuanto habilita para el personaje un campo de autoconocimiento que permanecía reprimido. Cada pregunta activa una función cognitiva y le permite a la mujer acceder a una verdad traumática de su circunstancia: el matrimonio y la consolidación familiar la han sumido en una inercia gris que controla su existencia.

¹⁸ En este trabajo utilizo la primera edición que se publicó en el libro homónimo, *Desde el exilio* (1984).

Irónicamente, al dar vida ha perdido buena parte de la suya. Arribar a una conclusión de esa categoría solo confirma que la pregunta crea el instante de ruptura con la cotidianidad. En sus dudas, el personaje femenino produce una zona de extrañamiento que más adelante se convertirá en conciencia crítica de su realidad.

La segunda estrategia, más afín al decurso de la historia, se relaciona con los ámbitos de la memoria. A medida que el cuento avanza, la voz narrativa evoca recuerdos de su infancia y su juventud, los cuales la trasladan al hogar materno: “El domingo fue allí a recobrar me, a sentir que yo alguna vez había existido. La casa estaba vacía, poblada de fantasmas. Fantasma era mi madre sentada en un sillón mirando a través de la ventana” (41-42). Más adelante brinda una imagen fugaz, pero significativa de su niñez: “Mis cinco años en la habitación de mi madre. Mi hermana mayor y yo mirándonos en el espejo y de pronto esa sensación de un rayo electrizando mi cerebro. Ella no es yo, ella es otra, me decía perpleja [...]” (45). Por último, retorna a un momento específico de su juventud y, a propósito de su primera relación sexual, menciona lo siguiente: “Mi madre me ha pedido que le haga una gestión en el banco. Me despido de ella con un beso y soy Judas. La traicionaré, le haré daño al acostarme con un hombre, seré una puta” (47).

El montaje de remembranzas es a todas luces heterogéneo. Se rescatan pasajes de situaciones vividas con la madre, con la hermana, con una pareja. En todo caso, el punto en común de todo es que el ejercicio del recuerdo suma un paso más al proceso de reconstrucción identitaria que desarrolla la mujer. Es en el escrutinio de su biografía donde va encontrando las claves que le explicarán su presente. En medio de todo, la casa materna aparece como un símbolo de memoria (“la casa estaba vacía, poblada de fantasmas”). Lo que sería interesante destacar es que se trata de un lugar que no encarna un soporte de identificación; por ello, no se le presenta con signos idealizados. La mujer reconoce que el espacio doméstico de la madre ha condicionado su conciencia en gran parte de su vida y, de algún modo, ha propiciado la restricción de ciertas libertades (como, por ejemplo, los amoríos de juventud). Así, la ligazón materna del pasado es puesta en controversia, y es allí en donde se inicia el camino de una subjetividad femenina que opera un corte con la tradición.

Ahora bien, siguiendo los objetivos de este trabajo, me parece conveniente analizar más puntualmente el espacio doméstico. Desde mi punto de vista, en el relato, la casa posee un estatuto ambivalente, es decir, produce dos dimensiones de sentido que son opuestas entre sí. En una

primera línea de interpretación, el hogar asume una estructura de significados simbólicos que se asocia al confinamiento y a la alienación femenina. El hogar se consolida así como un espacio enajenante para la mujer. Pese a que la casa se suele asociar a lo propio, a lo íntimo, en “Desde el exilio” más bien se relaciona con la sensación de ajenidad. La mujer se encuentra descolocada porque asume el reconocimiento de que su identidad se halla supeditada a la repetición desgastante de los quehaceres domésticos: “Una mujer que cuida de su casa, termina siempre por volverse invisible. Sucede lentamente, sin que ella lo note. Vive en una constante agitación atendiendo a los hijos, limpiando la casa, lavando y cocinando” (49). Con esa afirmación, se expresa que el hogar, aunque siendo un territorio privado, desarrolla también dinámicas de poder, vale decir, se comporta como una caja de resonancia que refleja y propaga los condicionamientos ideológicos del espacio público. Así, la frase “una mujer que cuida de su casa termina siempre por volverse invisible” denuncia que el hogar y sus dinámicas cotidianas fagocitan a la mujer hasta volverlas prácticamente parte de su decorado.¹⁹

En una segunda línea de interpretación, sin embargo, la casa figura como el lugar donde se construye un reconocimiento crítico de las relaciones de género. Es cierto que, dentro de la representación ficcional, la vida familiar produce un confinamiento, pero la mujer ante ello presenta una visión inquisidora. Sus reflexiones dan cuenta de una subjetividad que indaga en el sentido último de su existencia y problematiza su pertenencia “natural” al hogar. En suma, la protagonista del cuento resemantiza la territorialidad que le ha asignado el orden social y, aunque no lo transforma, lo cuestiona radicalmente:

Hasta que llega a los 45 años. Esta edad, que sería ideal para la cosecha en la mujer, es la edad del abandono, de su consagración como ser invisible. Se torna en una reliquia. Los hijos y los nietos la visitan. La miran con atención, como pensando que pronto terminará por desaparecer. La adoran, pero no la escuchan: es pues una reliquia. Se ha ido mimetizando con los muebles de su casa y su anonimato es por cierto el más escandaloso de todos.

¹⁹ Milagros Carazas (2016b) plantea una idea sobre “La mujer invisible” que resulta pertinente para el análisis del texto que estudiamos ahora: “[L]a casa más que un espacio destinado graciosamente a lo femenino y su concreción, es entendida como lo más negativo para la mujer, sinónimo de encierro, soledad, enfermedad y, por qué no decirlo, de acabamiento existencial” (20).

Sin embargo, desde que empezó a cuidar de su casa fue así. Protectora de seres preocupados en sí mismos, solo nota su terrible soledad cuando las presencias físicas se han marchado (49-50).

Desde una perspectiva feminista, Teresa de Lauretis (1999) plantea que la conciencia de género se funda sobre dos acciones:

[C]oncebir la propia condición personal de la mujer en términos sociales y políticos, y [efectuar una] constante revisión, revaloración y reconceptualización de esa condición en relación al modo en que otras mujeres conciben su posición sociosexual (56).

A través de sus meditaciones, el personaje femenino de “Desde el exilio” ha puesto en contraste directo las convenciones de la feminidad con la experiencia de deterioro en la que caen algunas mujeres que dedican sus vidas al hogar, sin posibilidad a otro horizonte de acción. Con ese procedimiento, ha descubierto una grieta profunda en los discursos que sostienen los ideales de la unión familiar. Esa zona de introspección y conflicto ha sacado a flote los indicios de una nueva subjetividad. Todo ello desemboca en la conciencia de que su ser se consume en un eterno rol de servicio a los demás que nunca se ve compensado.

Cuando la intimidad hogareña es trastocada y salen a relucir sus signos de dominación, la protagonista del relato adquiere un nuevo conocimiento de sí y del mundo. De esa manera, la conciencia de género le permite construir su propio lugar de enunciación. Por ello, no sorprende que sus ideas produzcan una tensión irreductible con otras mujeres:

Ayer vino mi tía a visitarme [...] “¿Y qué haces, estás escribiendo? ¿No escribes? Fíjate en tus hermanos, ellos sí saben hacer las cosas bien, no tienen carencias. En cambio tú, siempre envuelta en problemas, ¿no lo ves? [...] Te compadezco porque no tienes el talento necesario para vivir”. Y yo explicando, demostrando que sí, que sí tengo capacidad para elegir, que no soy como ella ni como la gente que conoce, que amo otras cosas (44).

La mujer no encaja con su entorno inmediato. Sobre ella recaen varias desaprobaciones porque no se ajusta a los esquemas preconcebidos. Y resulta curioso que es una pariente suya, mujer también, quien emite los reproches. En mi opinión, el efecto de contraste en ambos personajes se debe a la ruptura del *habitus*. Para Bourdieu y Wacquant (1995), el *habitus* se materializa en el conjunto de prácticas cotidianas y percepciones

normalizadas que reproduce los códigos de una cultura específica. Por lo tanto, su importancia radica en la capacidad para regular un ordenamiento social. Lo que llama la atención es que, con estas características, el *habitus* define las modalidades del *ser* y *hacer* de los sujetos. Sustraerse de los condicionamientos instituidos por el *habitus*, tal como lo evidencia “Desde el exilio”, ocasiona un rechazo de los demás agentes sociales, pues el gesto implica negarse a funcionar “adecuadamente” en el sistema.

A propósito de esta última observación, conviene detenerse en una de las razones por las que la mujer es condenada por su círculo más cercano: su vocación literaria. En un pasaje, ella confiesa:

Quiero abstraerme, vivir en un paréntesis, hasta descubrir el misterio que llevo dentro. Para eso escribo: para desentrañar. Esto que me obsesiona, es pues mi carencia [...] es por ello que provocho en algunos casos desprecio, en otros, compasión (50-51).

La actividad que ha elegido, la literatura, no consiste en cuidar ni servir a los suyos y, por eso, es sancionada a través de los comentarios de sus parientes. Pero no solo eso. Más adelante menciona: “Para probarme escribo, me describo. Si se puede hablar de ese alguien, ese alguien es real. Estoy pues empecinada en ser” (51). La literatura se presenta como una práctica de autoconocimiento en tanto permite a la mujer hurgar en los intersticios de su conciencia y, desde ahí, emprender la construcción de su identidad.²⁰ La escritura entonces articula un espacio subjetivo que le permite simbolizar su experiencia. La protagonista del cuento ejerce así una política de autorrepresentación porque, desde la conciencia de un lugar de enunciación (excluido pero propio), plasma una visión que contradice el orden establecido. Claramente, su quehacer literario es un acto de resistencia cuyo efecto es la creación de nuevos campos de sentido para su devenir.

²⁰ Es oportuno resaltar que los pensamientos, por momentos, se desplazan del área de la cultura a la de la metafísica. A menudo, cuando se plantean preguntas por las asimetrías de los roles de género, se hace hincapié en la condición humana. En una parte, leemos después de las tensiones con sus familiares lo siguiente: “Y aquí estoy: 30 años, todos los sueños derrumbados, menos uno, el imperecedero sueño de ser yo” (46). La voz narrativa intenta averiguar entonces el significado su esencia misma. Curiosamente, la búsqueda de su identidad se basa en un proceso de *desidentificación*, esto es, una permanente voluntad de desprenderse de lo que se le ha asignado en su formación. Por supuesto, desmontar las imposiciones externas y mostrar su carácter arbitrario es también una vía para profundizar en el yo.

Ahora bien, el tema es más complejo de lo que podría aparentar. Si, por un lado, la literatura para las mujeres constituye una herramienta de insubordinación, por otro, no puede negarse que se trata de una labor que solo puede consolidarse en función de una estabilidad en varios planos.

Debo dinero a la vecina, al verdulero. Podría escribir algunos cuantos artículos literarios para ganar unos soles. Pero ésta es una situación límite. [...] Todo este tiempo perdido y escribir, escribir suena a algo muy abstracto cuando tienes un marido que sale a luchar todas las mañanas para poder subsistir. En la casa, los olores de la comida me marean; culantro, ajos, coliflor (46-47).

Es indudable que la creación artística requiere de condiciones básicas para su ejecución. Virginia Woolf (2005) afirmaba que, para ejercer la literatura, las mujeres debían disponer de solvencia económica (independencia para cubrir sus costos de vida) y una habitación propia (un espacio para desarrollar su escritura sin intermisiones). Esto es crucial pues supone que una autora debe acceder a un lugar autónomo para desplegar su arte. Sin ese sitio reservado, sin ese momento de individualidad, la voluntad creativa puede precipitarse a un atolladero. “Desde el exilio” es un testimonio vívido que da cuenta de lo complicado que resulta escribir cuando el hogar plantea demandas inmediatas y absorbentes. Como explica Mannarelli (2004), “la domesticidad sigue atravesada por la jerarquía, lo que atenta contra una estética íntima, contra la construcción de un espacio pleno para el yo [de las mujeres]” (147). Así, en el cuento, el derecho a enunciar la condición personal y a narrar desde una conciencia sexuada se torna en un privilegio que se intenta alcanzar a contracorriente.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos lo siguiente: ¿Por qué el título “Desde el exilio”? ¿Qué hay en la figura de quien experimenta el destierro que pueda explicar las circunstancias de nuestro personaje femenino? Pues bien, en esencia, el exilio constituye el espacio de la otredad. La mujer, si bien se encuentra ubicada en la sociedad, mantiene un posicionamiento que le impide constituirse como un sujeto pleno de derecho. Encerrada en el hogar y disciplinada para cumplir sus roles repetitivos, ella está fuera (*exiliada*) de toda posibilidad de trascendencia.²¹ No le pertenecen pues el reconocimiento ni la injerencia

²¹ A propósito de *Desde el exilio*, Westphalen (2019b) explica: “El lugar por excelencia del exilio es la casa, espacio tradicional de reclusión de la mujer, asociada en varios

pública. Habita, más bien, un conjunto de circunstancias que la inscriben en el lugar de la alteridad y la (in)diferencia. Por eso, el exilio es tanto una realidad concreta como una condición ontológica.

El reconocimiento de ese desarraigo genera un quiebre en la subjetividad de la protagonista del cuento. Como reconoce que se halla separada de la esfera oficial y de sus beneficios, repiensa su situación y los hechos que la condujeron a ese lugar. Es ahí donde se inicia el extrañamiento e irrumpe la duda. Mariella Sala plantea entonces un giro a la marginalidad de su personaje: en lugar de que signifique una limitación definitiva, se convierte en estímulo para una conciencia femenina que busca liberarse.

Pese a todo, las últimas líneas de “Desde el exilio” no presentan la consolidación de un nuevo estado de cosas. Ciertamente, la mujer no llega a efectuar acciones concretas que modifiquen el orden que la aprisiona. Sin embargo, tampoco puede inferirse que hay en su discurso, a fin de cuentas, una tendencia a la resignación más aletargada. Como se ha señalado a lo largo de este ensayo, ella atraviesa un proceso de subjetivación que desemboca en la conciencia de género. Así, construye el camino hacia una autodeterminación que afirma una subjetividad dispuesta a interpelar los roles establecidos. Por supuesto, este hecho no es representado con signos romantizados. Por el contrario, Sala opta por caracterizar a la conciencia de género como un lugar al que se arriba luego de una historia colmada de descabros, recelos, dolores... y también de esperanza.

¿Por qué entonces el cuento termina en la inercia?: “Ahora, a los 30 años, me impongo una tarea de la que aún no me siento capaz [...] Quizá llegue a los 40 años intentando empezar nuevamente. El almuerzo ya está casi listo, he echado hierba buena al guiso” (53-54). Como en “El desayuno”, mi impresión es que la respuesta se halla en la potencia que despliega la derrota²² en tanto suscita una reflexión que el discurso

cuentos a la idea de sanatorio, al encierro para los enfermos que necesitan tratamiento” (111).

²² El signo de la derrota en la narrativa peruana de los ochenta ha sido observado por numerosos intelectuales y críticos. El primero de ellos fue Guillermo Niño de Guzmán (1986) quien sostuvo que la suya era la generación del desencanto. Desde su punto de vista, los cuentos de los años ochenta estuvieron impregnados de decepción y desengaño a causa del clima social que les tocó vivir a los autores. La crisis política, el declive de las utopías colectivas y la constatación de un proyecto falaz de modernidad imprimieron sobre las sensibilidades artísticas una inclinación por las representaciones de múltiples formas de fracaso.

celebratorio no llega a fraguar. Cuando asistimos a esa confesión final, no se produce una complacencia sino más bien un efecto emotivo que invita al desconcierto. Digámoslo así: una historia de fracaso, a menudo, pone al descubierto las estructuras de dominación. El desenlace de este cuento entonces no es sino una forma de hacer de la incertidumbre una variable de cuestionamiento.

CONCLUSIONES

En conclusión, Pilar Dughi y Mariella Sala se apropiaron de uno de los símbolos que el sentido común asocia con “naturalidad” a lo femenino —la casa— y lo sometieron a un proceso de resignificación política. Para ello, mediante sus estrategias, ambas buscaron exponer los andamiajes ideológicos de la dinámica doméstica. En “El desayuno”, Pilar Dughi elaboró un desmontaje de las ceremonias rutinarias y desgastantes que componen los quehaceres del hogar. Para ello, empleó algunos recursos narrativos cuya función fue mostrar la condición asimétrica que caracteriza a los matrimonios tradicionales que reproducen los roles de género.

Por su parte, en “Desde el exilio”, Mariella Sala trabajó la construcción de la conciencia de género en la subjetividad femenina y puso en entredicho el sistema de valores que gobierna la noción tradicional de familia en la clase media. Asimismo, se analizó la manera en que la autora hace del hogar un espacio simbólico en donde confluyen dos fenómenos diferenciados: por un lado, la opresión normalizada y, por otro, la posibilidad del cuestionamiento profundo.

Aunque ninguno de los cuentos preparó para sus personajes femeninos una emancipación plena, lo cierto es que sus códigos de representación irrumpieron en el sistema de significados que la cultura presentaba como naturales. He ahí un acto político en común: primero, se busca despertar la indignación acerca de los modos en que se desarrollan los roles de género, y, segundo, se pretende crear una ruptura con las redes de sentido que sostienen al orden patriarcal. Sin duda, las propuestas de Dughi y Sala sentaron las bases modernas para la generación de narradoras peruanas que, con una ética contestaria, se pronuncian hoy en día en contra de las desigualdades.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia (1985), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.
- Barrig, Maruja (1981), “Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana”, *Hueso Húmero*, 9, pp. 73-89.
- Benavides, Miluska (2017), “La horda primitiva, de Pilar Dughi”, en <https://cuadernosdelhontanar.com/2017/03/31/la-horda-primitiva-de-pilar-dughi/> (fecha de consulta: 17/04/2020).
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Ciudad de México, Grijalbo.
- Carazas, Milagros (2016a), “Bibliografía de la obra narrativa de Pilar Dughi”, en <http://congresopilardughi.blogspot.com/2016/09/bibliografia-de-la-obra-narrativa-de.html> (fecha de consulta: 18/04/2020).
- Carazas, Milagros (2016b), “La metáfora de la invisibilidad y el personaje femenino en la cuentística de Mariella Sala”, *Ínsula Barataria*, 19, pp. 11-37.
- Castro-Klaren, Sara (2017), “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, en Nelly Prigorian y Carmen Díaz (eds.), *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural. Mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, Buenos Aires, Clacso, pp. 179-195.
- Dughi, Pilar (2017), *Todos los cuentos*, Lima, Campo Letrado.
- Franco, Jean (1993), “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”, *Debate Feminista*, 8, pp. 267-287. DOI: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1993.8.1694>.
- Fuller, Norma (1993), *Dilemas de la femineidad*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Guerra, Lucía (2008), *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago, Cuarto Propio.
- Guerra, Lucía (2012), “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”, *Revista Iberoamericana*, 241, pp. 819-837. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6975>.
- Huamán, Miguel Ángel (1985), “Reseña de *Desde el exilio* de Mariella Sala”, *Fin de Siglo*, 2, pp. 55-56.
- Lauretis, Teresa de (1999), *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y HORAS.
- Mannarelli, María Emma (2004), “Sobre la historia de lo público y lo privado en el Perú desde una perspectiva feminista”, *Revista Iberoamericana*, 206, pp. 141-156. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2004.5589>.
- Martin, Aurelia (2008), *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer.
- Niño de Guzmán, Guillermo (1986), *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- Pateman, Carole (1995), *El contrato sexual*, Barcelona/Ciudad de México, Anthropos/UNAM.
- Reis, Carlos y Ana Cristina Lopes (1995), *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegio de España.
- Sala, Mariella (1984), *Desde el exilio*, Lima, Muñeca Rota.
- Ubilluz, Juan Carlos (2006), *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Westphalen, Yolanda (2019a), “Estrategias en la escritura de Pilar Dughi” [Videograbación], en

https://www.youtube.com/watch?v=TJOB4xnCR54&feature=emb_title
(fecha de consulta: 16/05/2020).

Westphalen, Yolanda (2019b), “Desde el confinamiento del exilio al horizonte de la escritura”, en Mariella Sala, *Desde el exilio*, Lima, Cocodrilo, pp. 109-120.

Woolf, Virginia (2005), *Una habitación propia*, Madrid, Seix Barral.

Žižek, Slavoj (2007), *El acoso de las fantasías*, Ciudad de México, Siglo XXI.