



Belloni Fernández, Luciana. "El trabajo, de Aníbal Jarkowski, o el universo de las bombachas".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2022, vol. 11, n° 24, pp. 130-143.

*El trabajo, de Aníbal Jarkowski, o el universo de las bombachas*¹

El trabajo, by Aníbal Jarkowski, or the universe of the panties

Luciana Belloni Fernández²

ORCID: 0000-0002-3176-8050

Recibido: 10/11/2020 || Aprobado: 27/04/2021 || Publicado: 21/03/2022

Resumen

A través del análisis de *El trabajo* (2007), de Aníbal Jarkowski, el presente artículo reflexiona sobre una práctica micropolítica ejercida por las protagonistas de la novela: el modo particular en el que ellas usan, eligen e intercambian entre sí sus bombachas. Propongo que dicha prenda encierra en el texto una pluralidad de significaciones, ya que testimonia la violencia de género que sufren los personajes femeninos en los distintos puestos de trabajo; pero también, en un ámbito íntimo y no laboral, construye una sororidad capaz de impugnar los pilares del patriarcado y su alianza ancestral con la lógica capitalista. Con el objeto de dilucidar los múltiples sentidos que la lencería despliega en la novela, esta investigación recupera ciertas consideraciones pertenecientes a la sociología (Entwistle 2015) y al feminismo teórico (Young 1990 y Rivera Garretas 1996), que han entendido la ropa como fuente de subjetividad y arma política.

Palabras clave: adorno; Aníbal Jarkowski; bombacha; género; trabajo; vestidura.

Abstract

Through the analysis of *El trabajo*, by Aníbal Jarkowski, this article reflects on one micropolitical practice carried out by the main female characters of the novel: the particular way they wear, choose and exchange their panties with each other. I propose this underwear carries several meanings in the text, since it testifies the gender-based violence suffered by the female characters in their jobs; but also, in an intimate non-workplace, it builds a sorority capable of challenging the pillars of patriarchy and its ancestral alliance with capitalist logic. In order to elucidate the multiple meanings of lingerie shown in the novel, this research considers some concepts from sociology (Entwistle 2015) and theoretical feminism (Young 1990 and Rivera Garretas 1996), which have understood clothing as a source of subjectivity and as a political weapon.

Keywords: ornaments; Aníbal Jarkowski; panty; gender; job; clothing.

¹ Las líneas principales desarrolladas en este artículo –los tipos de bombacha y sus formas de operación en la esfera pública y privada– fueron originalmente pensadas en la ponencia “*El trabajo, de Aníbal Jarkowski, o el universo de las bombachas*” en el marco del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (noviembre 2017). Ese mismo año, tuve el gusto de poder compartir las ideas con el autor de la novela. En este artículo, se agregan nuevas reflexiones sobre la obra nacidas de una profundización de su estudio y de un diálogo con la crítica académica.

² Licenciada, Correctora Literaria y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Investigadora del proyecto internacional Dinámicas Urbanas, financiado por Erasmus Plus. Investigadora del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) de la Universidad del Salvador. Se desempeña, en dicha institución, como docente auxiliar de las cátedras Teoría Literaria, Literatura Iberoamericana y Metodología de la investigación. Es magister en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Contacto: luciana.belloni@usal.edu.ar



I. Un objeto particular

El trabajo (2007), de Aníbal Jarkowski, narra el intento de las mujeres por conseguir un empleo en la sociedad argentina de los noventa, signada por la crisis social y económica. Para crear posibilidades de supervivencia, ellas se ven forzadas a convertirse en eslabones de un mercado patriarcal que les exige “la delegación” de la soberanía de sus cuerpos. La protagonista, Diana, una exestudiante de danza de clase media, es víctima, en todos los puestos que ocupa, de agresión física y verbal, y de acoso sexual por parte de los hombres. Su testimonio sobre dichas experiencias es recogido por un escritor retirado, el narrador anónimo de la novela, quien, de igual modo, atraviesa la precarización laboral.

La obra tiene una estructura tripartita. La primera parte, “Diana”, se concentra en la época en la que la protagonista es contratada como secretaria del gerente general de una empresa cuyos propósitos, estrategias y actividades no son explicitados. Lejos de cumplir las tareas convencionales, debe conducir a su jefe hasta una suerte de “trance visionario” que le permita alcanzar soluciones nuevas y nítidas a los problemas empresariales. En su afán de cumplir con las expectativas, Diana comienza a realizar números teatrales, basados en antiguos ejercicios de danza y en su propia invención, cuyo único espectador es el gerente, frente a quien deja entrever alguna parte íntima de su cuerpo o se desnuda por completo. La segunda parte, “Yo”, relata las vicisitudes que el narrador atraviesa como escritor: los conflictos judiciales por haber publicado una novela que comete un “delito de obscenidad” (122), sus bajos salarios como columnista de una revista femenina en la que vive constantemente el riesgo del desempleo y, finalmente, su precario puesto como guionista en un burlesque. Desde allí, espía los números de Diana e, inspirado en ellos, se dedica a redactar adaptaciones de ballet para las chicas del teatro. Luego del suicidio de una de ellas, el establecimiento tiene una vacante, y el narrador se la ofrece a la protagonista. Por último, en la tercera parte, “Los dos”, se los ve trabajando juntos. Debido a que los libretos que el narrador escribe para Diana transgreden las normativas del burlesque, ambos personajes deciden cambiar de espacio, por lo que, en los suburbios de la ciudad, transforman un viejo galpón en un teatro. Allí, la bailarina actúa las obras de su colega, entre las que se destaca aquella que representa la búsqueda de empleo por las mujeres. La novela termina con la alusión de Diana como víctima de violación sexual tras una de sus funciones.

El presente artículo se propone rastrear, en las entrelíneas de *El trabajo*, un objeto singular: la bombacha. A lo largo del texto, la prenda se exhibe, con diversos colores, estilos y texturas, mediante imágenes polifacéticas: perfumada o contaminada por fluidos, magnética para los hombres a la vez que añorada o maternal. Jarkowski crea un inmenso universo sobre esta ropa interior: en algunas escenas del ámbito laboral, esta es una herramienta de trabajo y un índice de la explotación de género padecida por las mujeres; en otros pasajes pertenecientes al ámbito privado, constituye un objeto mediante el cual ellas fundan, por breves lapsos de tiempo, lazos femeninos que habilitan espacios de resistencia frente dicha coerción. Este último uso de la bombacha constituye una “práctica micropolítica”³ gracias a la cual las protagonistas socavan, momentáneamente, un mercado patriarcal que las esclaviza.

II. Cuerpo y escritura: abordajes de la crítica literaria

³ En su ensayo “La tecnología del género” (1989), Teresa de Lauretis discute tempranamente la noción de género como diferencia sexual y postula que una construcción diferente puede desarrollarse en un relato cultural escrito por ciertas prácticas micropolíticas, cuyos efectos se encuentran en el nivel “local”, ubicadas en los intersticios que presentan el aparato del poder-saber hegemónico y el contrato social heterosexual (25).

La obra ha sido estudiada desde diversos abordajes que contemplan, con especial interés, el tratamiento de la precarización laboral en relación con el cuerpo femenino y la escritura masculina. En su estudio sobre la novela, Karina Vázquez (2010) ubica el texto en una serie literaria –integrada por *Vivir afuera* (1998) y *En otro orden de las cosas* (2008), de Rodolfo Fogwill; *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec (2000); entre otros– que representa la falta de espacios laborales dignos en la sociedad argentina de las últimas décadas a través de una nueva fórmula realista.⁴ En la novela, esta estética desvela el carácter ilusorio de la tradicional oposición “manual vs. letrado” ya que trata, de forma semejante y en un mismo nivel, la explotación laboral y la depreciación del saber de una mujer secretaria y de un hombre escritor, cada uno de ellos representante de un polo del referido binomio (Vázquez 140).

Al igual que Vázquez, Nora Domínguez Rubio (2013) estudia la relación especular que entablan los protagonistas como resultado de un contexto que no les garantiza trabajos seguros: mientras que el narrador experimenta la censura sobre su escritura y el deterioro de sus sucesivos empleos, la bailarina sufre la amenaza de la prostitución como único modo de supervivencia perversa. Esta situación en paralelo provoca que el primero de ellos no pacte con el resto de los personajes masculinos, sino con Diana. Sin embargo, la posibilidad de una sociedad equitativa en la que ambos géneros trabajen conjuntamente se disuelve al final de la novela: la alusión a la violación cometida contra la protagonista evidencia que son las mujeres las criminalizadas y, con ello, que el valor diferencial, social y cultural entre lo femenino y lo masculino es invulnerable (Domínguez Rubio 142).

Por su parte, Julia Kratje (2010) explora la coacción social sobre lo femenino, especialmente, los procesos de pornografización/erotización a los que se ve circunscripto y arriba a la conclusión de que Diana es tanto víctima de abusos sexuales como un sujeto activo que construye estrategias de sobrevivencia ligadas a la sensualidad (5).

Beatriz Sarlo (2008) también se ocupa de ciertas tensiones entre la novela y la pornografía. Las representaciones que Diana prepara para sus distintos puestos laborales son pornográficas porque cumplen con la lógica del género, es decir, la repetición del desnudo para despertar el deseo sexual. La bailarina reitera su *performance* hasta alcanzar el momento cúlmine en que expone sus genitales con el objeto de provocar y sostener el voyerismo del hombre (17). De hecho, la crítica argentina resalta la imaginación erótica y la posición voyerista del narrador cuando escribe sobre la protagonista (16). No obstante, Diana comete dos transgresiones que constituyen las causas por las cuales la sociedad machista la castiga. En principio, introduce, en sus números, ciertos cambios en los que incorpora la racionalidad adquirida en sus estudios de danza y un cuidado meticuloso por el detalle de la actuación “como si se tratara de un gran arte” (Sarlo 16); a partir de ello, procura conservar la perfección estética como una resistencia a lo degradado, a la prostitución y al caos. Para Sarlo, este comportamiento es un exceso de autonomía, un lujo prohibido. Luego, en el teatro, si bien Diana respeta el desnudo, incluye una crítica social en virtud de la cual lleva a cabo “una *performance* que no provoca la mirada del *voyeur* sino la identificación del espectador” (Sarlo 17), es decir, transforma la excitación sexual en una experiencia estética. En conclusión, en la novela no hay espacio para la autonomía de la creatividad o la persistencia en el propio cuerpo (Sarlo 16-17).

Un año más tarde, Elsa Drucaroff (2009) discute las opiniones de Sarlo sobre la obra. En principio, le objeta el contrapunto entre arte degradado y elevado, explícito en su hipótesis

⁴ De acuerdo con Vázquez, a mediados de los años noventa con la crisis del modelo neoliberal y luego del agotamiento del lenguaje alegórico, predominante en la literatura nacional durante la última dictadura militar, nace una nueva fórmula realista que, a diferencia del realismo de las décadas del veinte y del treinta o del de los años sesenta y setenta, expone la relación entre ficción y realidad social sin atender a imperativos políticos o ideológicos (140).

sobre la transgresión de Diana: “la novela afirma con convicción que ese arte degradado no es un exceso, es arte, el necesario y resistente arte de las oprimidas” (49). Además, encuentra en el texto diferentes tipos de miradas del voyeur: el voyerismo sexista masculino cosificador, que Sarlo identifica, convive con un voyerismo masculino positivo que tranquiliza a la mujer y un voyerismo femenino pornográfico (47-48).⁵ La autora analiza, especialmente, el caso del narrador. Por un lado, este afirma que escribe sobre Diana “como si la viera” y se detiene en las descripciones de ciertos detalles fetichistas y sexuales. Por otro lado, sostiene que ella le ha contado sus experiencias y se esfuerza por ser lo más fiel posible a sus palabras, aunque tal hecho no queda verosimilizado en el texto completamente (Vilela 2008). El narrador asume, entonces, dos posiciones que lo determinan en formas disímiles:

Como voyeur, él hace lo que tantos hombres en la novela: objetualiza y usa a Diana para su placer narrativo sin que ella participe o consienta. *Mirándola*, es un opresor más, pero como mirón construye una lógica de escritura, y *escribiéndola*, es un artista que le devuelve su dignidad y denuncia a una sociedad que castiga a una humillada que se atreve a hacer arte. (Drucaroff 51-52)

Sin dejar de lado su erotismo fálico heterosexual en el nivel de la enunciación, pero abandonando su concretización en el nivel del enunciado, el escritor pone su literatura al servicio de la mujer (Drucaroff 53). La compatibilidad entre deseo sexual y voluntad de denuncia social del narrador es una de las formas en la que Jarkowski expone, tal como apunta Soledad Quereilhac (2014), modos de comunicarnos mediante una voluptuosidad que no se funda en la violencia o la cosificación del otro (231).

La crítica literaria ha investigado, principalmente, las distintas formas en las que la mujer sufre y combate la domesticación de su cuerpo. Con todo, el papel que la indumentaria cumple en el texto no ha sido considerado en profundidad, es por ello que la complicidad de la bombacha tanto con la explotación como con la resistencia femenina en los ambientes públicos y privados pretende ser un aporte del presente artículo.

III. La mujer, ¿objeto o sujeto de la indumentaria?

Distintas corrientes de pensamiento, basadas en el hecho de que la ropa y los adornos constituyen un aspecto esencial de los hábitos sociales en todas las culturas, subrayan la relevancia política de su indagación.

Desde una posición sociológica, Joanne Entwistle desarrolla las interacciones entre “el vestir”, “la moda” y “el cuerpo”,⁶ junto con sus incidencias en las estrategias de socialización

⁵ El voyerismo masculino positivo es el del adolescente que espía por la ventana a Diana, a quien hace sentir acompañada y aliviada. El voyerismo femenino pornográfico está representado por la prima del amigo del narrador, quien, durante su adolescencia, incita a ambos chicos a acariciarse los genitales en su presencia, y por la hija del comisario, cuando, al vérselo vedada la entrada a la obra de teatro de Diana por ser menor de edad, le pide a un amigo que le describa con detalle el desnudo de la actriz.

⁶ Entwistle define “el vestir” como una “práctica corporal contextualizada”, es decir, una experiencia corpórea, íntima y social, en la que el individuo interpreta la ropa y los adornos creativamente, pero limitado por las expectativas de una comunidad sobre lo que un cuerpo vestido debe significar (16-7). La autora considera esta práctica como una tecnología del yo. Por “Moda”, Entwistle entiende un subsistema específico del sistema general del vestir, creado en Occidente, cuya función es más estética que utilitaria (59). Por último, adopta la noción de “cuerpo” de la fenomenología de Merleau-Ponty, en la cual este “no es meramente una entidad textual producida por las prácticas discursivas, sino el vehículo activo y perceptivo de la existencia” (38); cuerpo y yo forman una dialéctica en la que ambos se constituyen mutuamente (39).

que construyen los individuos. En *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory*,⁷ la autora se detiene en la relación dinámica que la indumentaria y los adornos han mantenido a lo largo del tiempo con ciertos pares de principios antagónicos: autenticidad/artificio, imitación/individualidad, revelación/ocultamiento. Por un lado, la indumentaria compone una de las formas más destacadas a través de las cuales los cuerpos se presentan y adquieren sentido; de esta manera, actúa como un índice de la identidad de su portador (12). Por otro lado, presenta tres rasgos que obturan tal tarea. En primer lugar, la ropa de moda es volátil, por tanto, proporciona herramientas para definir al yo de forma absolutamente momentánea (89). En segundo lugar, en la cultura contemporánea, sobre todo desde principios de siglo XX, el incremento de ciertas técnicas disciplinarias cuyo objeto es aumentar el atractivo del cuerpo, como por ejemplo el maquillaje, volvió más conscientes a los individuos sobre la dificultad de conocer una imagen genuina del yo, abierto siempre a modificación (88). En tercer lugar, si bien la vestimenta compone un sistema de comunicación que sugiere o evoca sentidos, no transmite ningún mensaje concreto; consecuentemente, está expuesta a ser leída de una forma disímil a la que su portador pretende (81). En resumen, la ropa y los ornamentos muestran una tensión entre la autenticidad y el artificio de “la verdad” del individuo. Asimismo, convocan el deseo del sujeto tanto de pertenecer a una comunidad y representar su ideología, como de distanciarse de ella para evitar ser “una réplica” de sus miembros, por lo cual, expresan la voluntad contradictoria entre conformidad o imitación y diferenciación o individualidad (132-133). Por último, la indumentaria revela y oculta el cuerpo simultáneamente, oscila entre la modestia y el exhibicionismo, lo que puede avivar el erotismo y la imaginación (212-213).

Al respecto, Entwistle resalta la sagacidad de las mujeres a la hora de utilizar el poder potencial de la ropa para infundir sensualidad en sus cuerpos; en este “ritual”, la lencería es una pieza fundamental, debido a que, al ocupar una posición intermedia entre el desnudo y el vestido, adquiere una gran carga erótica. Por este motivo, la ropa interior, que puede convertirse en el eje de la obsesión masculina, se presta fácilmente al fetichismo, el ejemplo más acabado del vínculo entre indumentaria y sexualidad (213). Esta noción ha sido abordada desde diversas perspectivas entre las que se destacan la psicoanalítica y la marxista. Para el psicoanálisis, el fetichismo es la transformación de los objetos en móvil de excitación sexual: el individuo desvía sus sentimientos eróticos, por lo general, hacia una prenda de vestir que asocia a una parte del cuerpo deseado. Comúnmente, esta prenda es seleccionada por la proximidad temporal o espacial que mantiene con sus primeros recuerdos sexuales. Cabe resaltar que un fetichista solo vuelve patológica su situación cuando el fetiche se convierte en el único objeto sexual, independizado de un individuo concreto (Entwistle 210-220). Desde el punto de vista marxista, el fetiche es aquella mercancía que ensombrece el hecho de que su valor social se desprende de las relaciones capitalistas de producción y presenta dicho valor como una condición natural e intrínseca a sí misma. Por consiguiente, borra las huellas del trabajo invertido en su elaboración y parece adoptar voluntad propia en virtud de la cual ejerce una suerte de hechizo sobre el sujeto que lo observa. La fetichización es fantástica, encantadora y, de esta manera, altamente dañina para la sociedad: si el hombre convierte su existencia en un culto a la mercancía corre el riesgo de cifrar su subjetividad a partir de esta (Marx 88-9). A pesar de sus diferencias, ambas concepciones comparten la personificación del fetiche y su gran poder de seducción.

En el ámbito laboral, la asociación cultural entre la indumentaria femenina con la sexualidad, establecida y reafirmada durante siglos de historia occidental, acarrea graves consecuencias para las mujeres. En primer término, suele constituir un obstáculo para ellas en

⁷ Trabajamos con la traducción en el español titulada *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*.

la conquista y el reconocimiento de su autoridad profesional;⁸ de hecho, dado que la ropa ha sido inscripta en una esfera femenina, las supuestas banalidades del vestir se han extendido a las mujeres y son ellas las consideradas débiles o frívolas. En segundo término, sirve de excusa a los abusadores sexuales de las mujeres, quienes intentan mitigar su responsabilidad en el crimen con el argumento de *she was asking for it* ("ella lo estaba pidiendo"), es decir, convirtiéndola en cómplice de su agresión a raíz de la ropa que ha elegido ponerse (Entwistle 167). Aún hoy, continúa la lucha social contra el hecho de que el cuerpo femenino es objeto y víctima de la moda (Entwistle 66).

Sobre esto último, el feminismo materialista plantea otra mirada. En "Women Recovering Our Clothes" (1990), la teórica estadounidense Iris Marion Young subraya la resistencia femenina ante una moda patriarcal que promueve el ideal de hembra perfecta y bien vestida. Según la autora, las mujeres fantasean con que son las protagonistas de ciertos relatos creados por ellas mismas a partir de las imágenes publicadas en las revistas de moda con las que mantienen una relación lúdica; estas narrativas imaginarias constituyen un lenguaje capaz de impugnar al racional, sustentador del sistema que las subyuga. A partir de ello, conquistan un placer por la moda que no las cosifica, sino que las empodera. Asimismo, la ropa es un elemento capaz de forjar vínculos íntimos femeninos, sobre todo, al ser intercambiadas, ya que llevar una prenda de otra mujer equivale a portar un aspecto de su identidad y a formar parte de su vida (Young 186-188).

Los vínculos sororos establecidos por la acción de la ropa han sido investigados, de igual forma, por la historiadora española María Milagros Rivera Garretas. En su ensayo "Significados de la belleza del cuerpo: la cuestión del adorno femenino" (1996), la autora explica que los accesorios son capaces de comunicar a las mujeres con la genealogía materna, porque, al realzar el cuerpo de la mujer, hacen hincapié en la vida desde la carne, es decir, desde la madre: "el gusto por adornarse es una herencia femenina que recuerda que es ella —que es la madre— la creadora del cuerpo, sede y figura de la existencia humana" (68). Desde el orden simbólico materno, el adorno pone en contacto a las mujeres con el origen femenino de la vida. No obstante, el sistema patriarcal marginaliza esta implicancia del adorno, al cual ha banalizado reduciéndolo a un simple objeto que persigue la seducción de los hombres, con el horizonte de mutilar los lazos entre las mujeres y reconducirlos hacia una relación heterosexual (Rivera Garretas 67-69).

Habiendo definido la indumentaria en sus diversos aspectos, el siguiente apartado dilucidará la forma de operación de esta en el texto literario y las múltiples implicancias políticas que imprime en él.

VI. Dentro del trabajo: la bombacha fetichizada y sus contrincantes

En el mundo laboral de la novela, la bombacha sufre un proceso de fetichización que comienza cuando Diana consigue su empleo en la empresa. Si bien el gerente argumenta que la protagonista se ve más capacitada para el puesto que el resto de las postulantes debido a sus estudios de danza, el motivo por el cual la contrata no se agota en sus conocimientos artísticos. Existe un pacto implícito entre las aspirantes y los gerentes sobre el papel que cada una de las partes debe cumplir en las entrevistas: mientras que el segundo deja caer al suelo una lapicera y se arrodilla en la alfombra para recogerla; las chicas permiten que este espíe sus piernas y, sobre todo, su bombacha. Esta actitud de las mujeres, pasiva solo en apariencia, puede ser

⁸ Al respecto, Entwistle recuerda la importancia que tuvo "el poder del vestir", el discurso que nació a finales de los setenta en Estados Unidos, cuyo propósito era indicar a las mujeres qué prendas debían lucir en el trabajo para controlar su sensualidad y ser respetadas (213).

considerada como una “treta de débil”: como sujetos marginales, ellas son conscientes de que la única estrategia posible para obtener el trabajo es exponer su lencería. En cambio, Diana rompe con las reglas de la representación: apenas su futuro jefe toma la lapicera, se recuesta en su silla y le enseña el pubis, los labios vaginales, el vello; minutos antes de entrar en la reunión, se ha quitado su ropa interior. Por tal razón, es más bien el uso correcto de la bombacha —en este caso, deshacerse de ella— lo que permite a la mujer imponerse sobre las otras. Deseosa de mantener activa la fuerza de atracción sobre su superior, Diana se ocupa, cuidadosamente, de encontrar la lencería adecuada para cada uno de sus números —estudia el color, la textura, el diseño, la trama (Jarkowski 65-66)— y de su constante renovación. La imantación y el erotismo que ejerce la bombacha sobre el jefe es la garantía de que la joven conserve su empleo.

En el imaginario empresarial, las secretarías, en lugar de ser las guardianas de los asuntos confidenciales, son ellas mismas aquello que debe permanecer oculto. Por ejemplo, mantienen relaciones sexuales con los gerentes que, en caso de ser descubiertas, implican la expulsión de las mujeres de su trabajo mientras ellos son, solamente, transferidos a otros puestos. El rótulo de “secretaria” esconde las actividades que llevan a cabo realmente las empleadas, e, incluso en ciertos casos, la prostitución. A tal punto encarnan lo que debe permanecer acallado que los rastros de sus estancias en la compañía son eliminados; de esta manera, cuando Diana entra por primera vez en su gabinete, descubre que “No había una sola huella que hubiese dejado una secretaria anterior” (40).⁹

Al igual que en la empresa, en el segundo trabajo de Diana, el cuerpo femenino está patriarcalizado,¹⁰ en razón de que las bailarinas del burlesque deben jerarquizar sus zonas corporales y llevar a cabo una performance siguiendo un itinerario acorde con la lascivia del público masculino: “las piernas más que el rostro, los senos más que las piernas, las nalgas más que los senos, el pubis más que las nalgas” (Jarkowski 196). Las bombachas encantan a los hombres, de modo que estos solo reconocen a las artistas cuando las ven en ropa interior:

Las pelucas, el maquillaje excesivo y el vestuario que, más allá de las diferencias iniciales acababa en el par elemental de la bombacha y el corpiño; [...] *eran elementos y situaciones que tendían a disolver la identidad de las chicas en función de los arquetipos que sostenían —y sostienen— la ilusión del burlesque, de manera que todas, desde el día de su debut quedaban subsumidas en algún ideal eterno, transhumano, y en la imaginación y la memoria de los hombres se convertían en La rubia, La más jovencita, La más alta.* Y eso mismo explicaba que, a pesar de que durante el día iban y venían haciendo trámites o compras por esta parte de la ciudad, ningún hombre las reconociera

⁹ Esta lógica del secreto también atraviesa el burlesque: las representaciones están encubiertas por saberes velados que son transmitidos entre las bailarinas para que el número sea exitoso; en una de las historias representadas, un hombre le pide a su novia que le mande fotos con partes de su cuerpo sin ropa mientras él da “su palabra de no revelar jamás el secreto” (146); en otro número, una novicia esconde el hecho de que sus intenciones eróticas se enfrentan con su frágil vocación religiosa. El secreto se asocia, de diversas formas, a las mujeres como un modo de alimentar el deseo sexual entre los hombres.

¹⁰ Cabe cuestionarse si existen, en efecto, cuerpos “femeninos” no patriarcalizados. En *Cuerpos que importan*, Judith Butler argumenta que la formación de los cuerpos sexuados tiene lugar mediante una acumulación de citas de las convenciones de autoridad, las cuales producen efectos materiales. La ley no tiene, entonces, una forma previa a la cita, sino que es producida por la reiteración ritualizada de esta (37). Ahora bien, la necesidad de dicha repetición evidencia que los cuerpos nunca acatan por completo las normas que pretenden imponer su materialización. En este proceso, surgen “posibilidades de rematerialización” que llevan a la ley reguladora a poner en juicio su fuerza hegemónica (18). En resumen, la cadena de citas no puede ser disuelta, pero sí desviada, desarticulada, desestabilizada, dentro de, paradójicamente, las posibilidades que la apropiación impuesta de la ley ofrece. A partir de ello, podría pensarse que los cuerpos femeninos, si bien han incorporado las normas imperantes, tienen un margen de acción a partir del cual pueden transformarse a sí mismos en términos de desidentificación con estas.

nunca aunque en el teatro las hubiera visto totalmente desnudas. (Jarkowski 198-199)
(Énfasis añadido)

Resulta interesante la relación que realiza la cita entre la noción de “transhumano” y el cuerpo femenino. Según Donna Haraway, este concepto implica una superación de las categorías binarias con las cuales se construye el estereotipo humano (masculino/femenino, persona/animal o vegetal, natural/artificial). El ícono de la referida superación es el *cyborg*, entendido como una criatura fronteriza, híbrida, que rompe con las categorías límites determinantes de la humanidad de su cuerpo en el que puede incluir varios de los mencionados polos opuestos (62). El *cyborg*, para Haraway, tal como lo interpreta Silvia Jurovietzky, constituye un espacio corporal insurrecto, debido a que “es el jubiloso representante del advenimiento de una nueva humanidad, una creación rebelde contra el fatalismo anatómico” (Jurovietzky 238).

Estas conceptualizaciones son útiles para reflexionar sobre lo “transhumano” en Jarkowski en la medida en que, en la mencionada escena del burlesque, los cuerpos de las bailarinas, si bien no constituyen *cyborgs* en sentido estricto, sufren una suerte de mutación. Al exhibir las prendas de forma hiperbólica, las chicas son observadas por los hombres no solo como mujeres de carne y hueso, sino también como muñecas (sustantivo que, cabe agregar, es usado para describir a la protagonista de la novela) que repiten los mismos actos de forma ritualizada o como una suerte de diosas, resistentes al paso del tiempo, que los hechizan. Por tanto, estos cuerpos muestran la disolución de las diferencias entre lo orgánico y lo autómatas, lo vivo y lo inerte, lo humano y lo divino, y se convierten en figuras ideales estereotipadas. Desde la mirada masculina, el vestuario del burlesque, especialmente las bombachas ya que son el centro de la atención del público, someten a las mujeres a ciertos arquetipos nombrados por los hombres y ajustables a sus deseos sexuales. En este ámbito, la prenda las despersonaliza, las circunscribe, en términos de Amorós (1994), al “espacio de las idénticas”, es decir, a aquella zona difusa en la que no hay suficiente discernibilidad para producir una individualización de los sujetos femeninos (26).¹¹

Mientras los hombres desdibujan la identidad de las trabajadoras por medio de personajes que crean a partir de las bombachas, ellas se esfuerzan por utilizarlas en la construcción de una subjetividad auténtica:

La bombacha es la verdad final del vestuario y de la representación, y cada bailarina [...] termina por hacer un culto de sus bombachas, al extremo de que algunas jamás cambian de modelo y otras, presas de un temor supersticioso, insisten en un único color al que convierten en un talismán de la suerte y en la verdadera seña de su identidad. (Jarkowski 220)

En un ambiente dominado por la “la ilusión”, la bombacha, para las artistas, mantiene un rasgo de “verdad”. Es por ello que ellas procuran, mediante su uso, forjarse una personalidad propia que las destaque del resto del elenco. No obstante, esta “verdad” acechada por las protagonistas es la del “final de la representación”, es decir, no revela algún rasgo sobre la individualidad de las chicas, sino sobre la de los arquetipos que deben interpretar. Al respecto, resulta ilustrativo el episodio en el que Iram, una de las bailarinas, insulta a Diana porque ha usado su bombacha característica; en este contexto masculino, al contrario de lo que Young advierte, el gesto

¹¹ Amorós sostiene que “el espacio de las idénticas” es el privado, donde los aspectos de poder, de prestigio o de reconocimiento que deberían ser divididos entre las mujeres están ausentes, lo cual impide la demarcación de una diferencia entre ellas. En cambio, en el espacio público masculino, los hombres son percibidos como “posibles candidatos” a sujetos de poder, aunque no todos alcancen tal posición (27-28).

enemista a las mujeres puesto que equivale no a compartir, sino a usurpar la identidad ajena. Sobre esta bombacha, la violeta, el narrador cuenta que está asociada al “exótico color de las orquídeas con que los hombres, muchas veces, tratan de sellar un pacto de amor con las mujeres” (Jarkowski 222-223). Por tanto, lo único que la prenda del burdel comunica acerca de su portadora es el tipo de relación que su personaje mantiene con los hombres. Además, con pocas excepciones, las actrices hacen “un culto” de sus bombachas, esto es, no se apropian de ellas en su beneficio, sino que son apropiadas por ella en su rol de mercancía fetichizada. Al desear, de todos modos, convertirla en una seña de su identidad se muestran como sujetos enajenados y paralizados, de hecho, el campo semántico que las describe gira en torno a la idea de inmovilidad: “*jamás cambian de modelo*” y son “*presas de un temor supersticioso*” (Jarkowski 220) (Énfasis añadido). En el burdel, tanto los hombres como las mujeres se ven cautivados por la lencería fetichizada.

De este modo, la bombacha evidencia la contienda entre dos de los sentidos antagónicos expuestos por Entwistle sobre la ropa, el artificio y la autenticidad: bajo la perspectiva de los hombres, la prenda actúa como una suerte de disfraz que desplaza la identidad de las mujeres por una creada por ellos mismos, en cambio, bajo la perspectiva de las mujeres, es una potencial vía para revelar un aspecto verdadero del yo. No obstante, el valor que ellas intentan dar a la bombacha se obtura, ya que en este espacio que las coloniza, su única subjetividad posible es aquella fijada por las figuras que les son impuestas.

En conclusión, el empleo en la empresa y en el burlesque exhibe una bombacha que cumple con la amenaza que encierra todo fetiche: al seducir e hipnotizar al hombre, por un lado, impide su reflexión y borra de su mente el abuso y la explotación que rige el mercado laboral en la que esta es protagonista; y, por otro lado, provoca que las chicas cifren su subjetividad según los modelos patriarcales que la prenda promueve bajo el dominio masculino, lo cual termina por enfrentarlas entre sí. Como resultado, las trabajadoras se convierten en un objeto mercantil destinado al goce masculino.

Sin embargo, esta bombacha que anestesia al sujeto tiene su contrincante en aquella otra con la que la novela se abre: “La canilla de la ducha goteaba y la ropa interior que [Diana] había lavado a la noche, antes de acostarse desprendía un intenso perfume de jabón blanco” (Jarkowski 11). El texto narra, insistentemente, cómo todos los días, después de las entrevistas o de su turno en la empresa, Diana retorna a su casa y se dedica a lavar la ropa. Asimismo, cuando trabaja en el burlesque, recibe un regalo anónimo: una bombacha manchada con semen. En lugar de desecharla, la bailarina opta por enjuagarla y sumarla a su repertorio. El lavado desmitifica a la bombacha fetichizada que hechiza a los hombres y a las bailarinas del burdel, debido a que, mediante a esta acción, la novela se refiere a la prenda no como objeto mágico, sino como herramienta de trabajo y, con ello, subraya la precariedad laboral que asfixia a Diana. Esta bombacha es la que pone en escena aquello que se oculta en el fetiche, esto es, el trabajo esclavo y el cuerpo convertido en mercancía.

Por último, la protagonista se desempeña como actriz en el espacio teatral que ha montado junto con el narrador en donde, completamente desnuda, representa y denuncia la explotación laboral y sexual que atraviesan las mujeres en la búsqueda de empleo. De acuerdo con Karina Vázquez, la actuación le permite recuperar su dignidad perdida: “Para Diana, será la posibilidad de trabajar utilizando su saber sin estar sometida al abuso y la coerción física” (138). Aunque este empleo pareciera, en un principio, cumplir con dicha expectativa, las condiciones laborales se revelan aún más peligrosas que en los anteriores, y la bombacha es, precisamente, índice de este hecho. Al final de la novela, el narrador, consternado porque no logra dar con Diana al terminar la función, decide ir a su casa, donde la encuentra en un estado semiinconsciente. Cuando la protagonista se encierra en el baño, el narrador encuentra en el piso: “la blusa y el corpiño rotos y, una baldosa más allá, rota también, empapada de sangre y

casi irreconocible, la bombacha blanca que usaba para representar el número” (Jarkowski 296). La prenda pasa de estar manchada por el semen masculino a estar bañada en sangre femenina.

Sobre esta última escena, Paula Bianchi sostiene que el cuerpo de Diana –al encarnar en sus actuaciones el deseo despertado por su desnudo y, al mismo tiempo, la denuncia social– quebranta el sistema regulativo, por ello, debe ser aniquilado, silenciado. De la misma forma, María Vicens apunta que, en la novela, “los ámbitos deben permanecer separados: el dinero, la organización y la disciplina deben reglamentar el deseo [...] Si se sale de eso, si se quiebran los límites, aparecen la confusión, la anarquía, la violencia” (108). El castigo aparece en la novela de forma solapada: mediante elipsis, metonimias y el recurso del escamoteo, el texto sugiere que la protagonista fue violada por las fuerzas policiales (Bianchi 4). De este modo, la violación figura en la obra como un método disciplinario que corrige el cuerpo femenino desestabilizador del orden impuesto. Bianchi agrega que es, precisamente, la indumentaria aquel elemento que permite reponer la violencia sexual:

La bombacha representa la genitalidad femenina rota, violada, ensangrentada doblemente porque es la prenda íntima que exhibía en el acto, mientras que la blusa y el corpiño desgarrados funcionan como las metonimias de un cuerpo femenino constituido por el abuso y por la dominación del mismo como territorio. (5)

Lo no dicho en el discurso y aludido por las vestimentas mantiene relaciones de tensión con la incapacidad de Diana –quien no menciona el suceso, solo se la ve llorando– para narrar la violencia sufrida. La ropa opera como signo del dolor que ella no puede enunciar (Bianchi 11). En este punto, la bombacha cumple una nueva función: la de evidenciar que, en el mundo laboral, no hay forma de detener una violencia que se incrementa y se vuelve más brutal en la medida en que la mujer se empeña en desenvolverse con autonomía.

V. Fuera del trabajo: la bombacha y los vínculos femeninos

El trabajo despliega un sentido de la indumentaria y los adornos femeninos alterno al dominante a partir de otras funciones que llevan a cabo las bombachas en el texto. En principio, figura, mediante los recuerdos de Diana, la ropa interior de la tiendita, el negocio donde trabajaban sus padres cuando esta era aún una niña. En este entonces, la mamá de la protagonista seleccionaba las prendas para su hija y se las deja en su habitación; al crecer, Diana asume esa tarea:

Salía entonces de la casa, cruzaba el patio y en la silenciosa penumbra de la tiendita sacaba las cajas de los estantes, buscaba las prendas de su talle y las iba sucediendo sobre el mostrador de vidrio como abanicos que parecían flotar en el aire. Las bombachas, que durante el día eran mercadería impersonal, producida en serie en los talleres de confección y que de las manos de sus padres iban a las de las clientas para que las revisaran, a la noche, en cambio, envueltas en el relumbre que llegaba desde la calle, se transformaban y enrarecían ante sus ojos porque bastaría que ella eligiese una entre todas para que esa prenda se convirtiera, precisamente, en algo íntimo. (Jarkowski 63)

La selección de la ropa interior implica una acción misteriosa y transgresora: la tiendita está en silencio y en penumbras, la escena ocurre durante las noches y se caracteriza por tener una “naturaleza furtiva”, la niña se ve embargada por una “especie de temor” y las bombachas vibran “de un modo enigmático” (Jarkowski 64). Estas prendas, al ser descritas como “abanicos que flotan en el aire”, adquieren un carácter angelical y son percibidas por Diana como sus tesoros más preciados, “talismanes que, por asomarse a lo más secreto de su cuerpo y guardar su temperatura y su más íntimo perfume, fuesen una parte de ella misma” (Jarkowski

64). La evocación de las bombachas de la tiendita sumerge a la mujer adulta en una suerte de hipnosis, pero diferente a la atravesada por las chicas del burlesque: mientras que, para ellas, las bombachas son “la verdad última de la representación”, las bombachas de la tiendita son, para Diana, la verdad última de su historia individual, ya que la reencuentran tanto con las zonas más íntimas de su propio cuerpo como con los recuerdos de su madre. De hecho, la protagonista señala que piensa en su mamá cuando lava la ropa y la guarda en el armario o cuando, luego de su muerte, vendía las bombachas de la tiendita a las clientas (Jarkowski 30). Posiblemente, en estos reencuentros resida la trasgresión de la escena, puesto que, mediante la ropa interior, Diana quiebra los límites de una cultura patriarcal limitadora de los vínculos de la mujer consigo misma o con su madre. Además, el ritual propio de su infancia es construido, en la novela, por oposición a la forma en la que compra las bombachas de los espectáculos teatrales que realiza en la empresa:

Al rozar las prendas con los dedos Diana comprendió que aquel trance hipnótico en el que caían en la tiendita se había perdido para siempre. A la luz cruda del salón era como una artista que elegía nada más que un accesorio del vestuario con el que saldría a escena y, sin importar la cantidad de veces que se pusiera la bombacha ni los cuidados que le dedicara, la prenda nunca llegaría a ser otra cosa que una herramienta de trabajo. (Jarkowski 67)

Una vez banalizada y percibida como un elemento de trabajo que se propone, simplemente, entretener a los hombres, la lencería pierde su capacidad de dialogar con el cuerpo de la mujer y ponerlo en contacto con la genealogía femenina. Debido a su experiencia de niña con las bombachas de la tiendita, Diana mantiene una relación con las del burdel opuesta a la que, hemos explicado en líneas precedentes, tiene el resto de sus compañeras.

La figura de la niña es recurrente en la novela;¹² incluso, cuando las bailarinas buscan escapar de los parámetros masculinos que las reducen a meros objetos, cambian su indumentaria, es decir, eligen bombachas “aniñadas”. Naanim, una de ellas, por ejemplo, al visitar a su amante viste una bombacha de algodón rosa, sencilla y de un tamaño mucho más grande en comparación con cualquiera de las que usa en el teatro; con este estilo de prenda, anhela esconder sus experiencias sexuales previas y, de este modo, lograr una propuesta matrimonial por parte de su novio. La bombacha opresora utilizada como herramienta de trabajo, que cosifica a la mujer, es la contracara de una bombacha más libre con la que esta aspira a ser reconocida como sujeto. De la misma manera, Diana, para dotar de verosimilitud a otro de sus números del burlesque, aquel protagonizado por una novia que lee cartas de sus antiguos pretendientes, considera usar una bombacha rosa y selecciona un esmalte de uñas traslúcido, el cual crea la ilusión de una protagonista “tímida e inexperta” (Jarkowski 195), muy disímil de los colores estridentes que suelen elegir las artistas. Finalmente, el espectáculo es prohibido por el dueño del teatro, ya que “así como está el número no hay forma de que los hombres no piensen que esa mujer puede ser la madre, la hermana, la esposa, la novia o hasta la hija de cualquiera de ellos” (Jarkowski 246). El efecto de desadornarse de Diana y la bombacha aniñada individualizan a la mujer, por tanto, desdican la ley del burdel y amenazan la conformación del “espacio de las idénticas”.

Por último, la indumentaria y los adornos no solo se refieren al amor entre la madre y la hija, la mujer y el hombre, sino también al amor por otras mujeres-hermanas. En las inmensas colas que las postulantes realizan antes de ser entrevistadas por los gerentes, existen ciertos

¹² Por ejemplo, esta imagen describe a la amiga de Diana, la exrepcionista de la empresa, cuando, al quitarse las medias que usa para prostituirse, salta en la cama “con una alegría de niña” (Jarkowski 191).

momentos de divertimento entre ellas, ligados a conversaciones sobre la vestimenta y los adornos, en los cuales, parecen más amigas que competidoras por un puesto laboral: “se convidaban caramelos, se recomendaban cremas contra las vrices o tinturas para el cabello – Diana me lo dijo– y se daban aviso de casas que tenían zapatos, blusas o lencería a precios de liquidación” (Jarkowski 25). Asimismo, el narrador cuenta cómo Diana y la recepcionista se hermocean para asistir al teatro:

Se vistieron y se maquillaron juntas, delante del espejo del ropero, como hermanas que se arreglaban para ir a una fiesta; se pasaban los cosméticos, se ayudaban con los cierres, se hacían burlas y se reían *como si* –la comparación es de ella y yo nada más la transcribo en el papel– los padres de Diana no se hubieran muerto y la recepcionista no tuviese novio. (Jarkowski 88) (Énfasis añadido)

A partir de la indumentaria, las protagonistas experimentan una relación de sororidad, desafiada por una heterosexualidad normativa protectora de su propio poder que, con pocas excepciones, se ve encarnada en los hombres (comisario, gerentes y cadetes de la empresa, novio y hermano de la recepcionista, entre otros). Al consolidar sus vínculos afectivos, las chicas pueden desviar la cadena de citas que reproduce la presión del sistema patriarcal y edificar esferas que bloquean la intervención masculina. Estos desvíos se dan tanto, como sostiene Young, en un plano imaginario, marcado en ese “como si” del fragmento citado, como en un plano cotidiano, por ejemplo, al día siguiente de la escena del teatro con su amiga, Diana pide un aumento en la empresa. Ambas mujeres, además, se prestan y se regalan bombachas, lo cual, por un lado, a diferencia de lo que sucede en el burlesque, evidencia la relación de amistad entre ellas y, por otro, expone un tipo de prenda que escapa a la categoría de mercancía, ya que no tiene valor de intercambio, sino simplemente de uso. Por consiguiente, la bombacha en el ámbito privado, como apunta Bianchi, actúa como metonimia de la genitalidad de Diana y enuncia la violación de la que ella fue víctima, pero también, fugazmente, la prenda muestra otro de sus usos: es capaz de resistir los fundamentos del patriarcado y las relaciones que este mantiene con la lógica mercantil.

En conclusión, las mujeres llevan a cabo una práctica política en el sector cotidiano y local: vestir ciertas bombachas que no están inmersas en el circuito laboral, que son frutos del trueque y cristalizadoras de los lazos femeninos. Gracias a ellas, dejan de ser, por fugaces lapsos de tiempo, objetos de intercambio entre los hombres.

VI. El pentágono de la bombacha

La bombacha, en *El trabajo*, se muestra ante el lector, al menos, de cinco formas distintas, cada una de las cuales adquiere una función particular. En primer lugar, aparece la bombacha fetichizada que enajena la subjetividad femenina. En segundo lugar, figura la bombacha lavada con jabón blanco que exhibe la precariedad, la explotación laboral y el esfuerzo de la protagonista por mantener la vestimenta limpia, libre de máculas. Sobre esto último, si pensamos, con Bianchi, que la bombacha es una metonimia de Diana, el lavado podría indicar su afán de cuidar su propio cuerpo, de mantenerlo pulcro, esto es, metafóricamente, protegido, no contaminado y no violentado. Además, se introduce la bombacha salpicada por fluidos (semen y sangre) que revela la atrocidad de los abusos de género y la violación de la que es víctima la mujer cuando sustituye un empleo por otro. Por último, también están presentes la bombacha añorada con la que algunas bailarinas esperan ser reconocidas como sujetos y las bombachas con la que lo logran, las de la tiendita y las que las chicas se regalan entre sí, debido a que permiten un diálogo con el cuerpo femenino.

La novela evidencia que, dentro de la rutina laboral deshumanizante, las protagonistas son meras mercancías cuya vida se halla continuamente amenazada. No obstante, en los breves momentos en que descansan del trabajo, contrarrestan esta situación a través del ejercicio de una práctica micropolítica que consiste en intercambiar prendas entre ellas e imprimirles un valor afectivo personal. El universo de la bombacha en Jarkowski destierra las concepciones patriarcales que perciben la indumentaria como un objeto frívolo y banal, por el contrario, la expone como un lenguaje femenino que, por un lado, expresa la opresión sexista que se ejerce sobre la mujer, pero también el carácter salvaje, no natural y resistible de dicha dominación y, por otro, socava las consideraciones del espacio femenino privado como el ámbito de lo indiscernible (Amorós 28). Si bien las diferencias entre la esfera pública y privada no son tajantes en Jarkowski, ya que, como se ha expuesto, en ambas las protagonistas son abusadas, podemos encontrar un matiz que las distancia: es en lo privado donde las mujeres encuentran la posibilidad de crear un espacio alternativo y habitable capaz de aminorar, solo momentáneamente, una violencia patriarcal perversa que, en la novela, nunca se muestra del todo erradicada.

Obras citadas

- Amorós, Celia. *Feminismo. Igualdad y diferencia*. Colección Libros del PUEG, UNAM, 1994.
- Bianchi, Paula Daniela. "Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo de Aníbal Jarkowski*". *Orillas*, n.º 4, 2015, pp. 1-14.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, 2002.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.
- Domínguez Rubio, Nora. "Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres". *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, vol. 1, n.º 23, enero-abril 2013, pp. 137-147.
- Drucaroff, Elsa. "No todos los hombres quieren siempre lo mismo (sobre *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski)". *Revelaciones imperfectas. Estudios de Literatura Latinoamericana*, editado por Noé Jitrik, N.J Editor, 2009, pp. 45-53.
- Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda Una visión sociológica*. Paidós, 2002.
- Jarkowski, Aníbal. *El trabajo*. Tusquets Editores, 2007.
- Jurovietzky, Silvia. "Mujer de raros diseños". *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*, editado por Ana Amado y Nora Domínguez, Paidós, 2004, pp. 233-244.
- Haraway, Donna. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, 1995.
- Kratje, Julia. "Cuerpo, resistencia y género en *El trabajo* de Aníbal Jarkowski". VI Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2010. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5762/ev.5762.pdf.
- Marx, Karl. *El capital*. Siglo XXI, 2010.
- Quereilhac, Soledad. "Sobre *El trabajo* de Jarkowski". *La república posible. 30 lecturas de 30 libros en democracia*, editado por Diego Bentivegna y Niro Mateo, Cabiria, 2014, pp. 234-237.
- Rivera Garretas, María Milagros. "Significados de la belleza del cuerpo: la cuestión del adorno femenino". *El cuerpo indispensable: significados del cuerpo de la mujer. Cuadernos nacabados*, Madrid: Horas y HORAS, vol. 24, 1996, pp. 59-71.
- Sarlo, Beatriz. "Melancolía e insistencia de la novela". *Punto de vista*. n.º 90, abril 2018, pp. 13-17.

- Vázquez, Karina. "Sin pan y sin trabajo: denuncia y resistencia en la novela *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski". *A Contracorriente*, vol. 3, n.º 7, primavera 2010, pp. 126-144.
- Vicens, María. "Territorios de placer, dinero y anarquía. Notas sobre el trabajo en la narrativa argentina contemporánea". *El interpretador*, n.º 34, 2008, pp. 103-109.
- Vilela, Nicolás. "Evidencias materiales. Acerca de *Rosetta*, de Jean-Pierre y Luc Dardenne, y *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski". *El ángel exterminador*, vol. 2, n.º 11, invierno 2008.
- Young, Iris Marion. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Indiana University Press, 1990.