

El crimen como instrumento de emancipación y desnaturalización de género

Gabriela Mondino

RESUMEN

En este trabajo se analiza, desde una perspectiva comparatística, el proceso de construcción de la mujer asesina como figura literaria. Las categorías teóricas que orientan el análisis de los textos literarios que constituyen el corpus de trabajo son, fundamentalmente, el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, la noción de cuerpo como *locus* propuesta por Judith Butler y la definición de crimen pasional abordada desde la perspectiva teórico-jurídica de José Enrique Marianetti. En el estudio se proponen ejes articuladores de lectura que permiten correlacionar las novelas del corpus con el propósito de compararlas y contrastarlas en torno a un eje central, esto es, el crimen como instrumento emancipador. Los resultados obtenidos permiten sostener que los sentimientos, las emociones y los vínculos establecidos entre el hombre y la mujer en el ámbito de la intimidad están determinados por construcciones socio-culturales. En los textos literarios que constituyen el corpus, el delito opera como un instrumento de desnaturalización del cuerpo femenino.

Palabras clave: cuerpo, género, crimen.

ABSTRACT

In this paper, the construction process of the murderous woman as a literary figure will be analyzed from a comparative perspective. Pierre Bourdieu's concept of *habitus*, Judith Butler's notion of body as *locus*, and José Enrique Marianetti's theoretical/practical approach to the definition of crime of passion are the theoretical categories which will guide the analysis. Key reading concepts are proposed to compare and contrast the novels that make up the corpus. The main focus of this study is: crime as a liberating instrument. The results obtained enable the confirmation that the feelings, emotions, and bonds built intimately between men and women are determined by socio-cultural constructions. In the literary texts that make up the corpus of this paper crime functions as a tool for denaturalizing the female body.

Keywords: body, genre, crime.



El presente trabajo se desprende de mi tesis de maestría titulada *Crimen, pasión, mujer: la aporía de una alianza*. El corpus textual está constituido por las novelas *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta y *El desorden de tu nombre* (1987) de Juan José Millás. La hipótesis de investigación sostiene que los sentimientos, las emociones e, incluso, la violencia entre seres ligados en el ámbito de lo íntimo están determinados por construcciones socio-culturales, por lo que no es posible separar el crimen de las relaciones establecidas en el ámbito de lo privado. En las historias narradas en estas novelas, el delito opera como un instrumento que desnaturaliza a la mujer de las condiciones impuestas simbólicamente por el *habitus* y la conduce a subvertir o deconstruir la figura social que la tradición la instigó a asumir.

En las tres novelas mencionadas, se presenta un estereotipo de mujer construido culturalmente, esto es, una mujer vinculada al ámbito doméstico, en su rol de ama de casa, esposa y madre, el cual parece constituirse como único destino posible y establecido. En antagonismo con esta construcción socio-cultural, las mujeres asesinas de las tres historias rompen los lazos de cohesión con la construcción cultural; el crimen que cometen opera como un proceso de desnaturalización de las normas establecidas y de recuperación de sus cuerpos.

Para el análisis del problema planteado, se torna pertinente abordar el estudio de los personajes femeninos de las novelas del corpus desde conceptos teóricos que permitan definir los atributos de género tradicionalmente impuestos en las diferentes culturas. En este sentido, es fundamental el concepto de *habitus*, definido desde la perspectiva teórica del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Este concepto fue delimitado por primera vez en el año 1972 en su texto *Bosquejo de una teoría de la práctica* y ha sido retomado y redefinido en numerosas publicaciones posteriores, entre ellas, en el texto *El sentido práctico* publicado en el año 1980 y en *La dominación masculina* publicado en 1998. El concepto de *habitus* permite analizar la construcción canónica de los géneros y, a la vez, las relaciones que se tejen en el seno de la vida familiar o de las relaciones íntimas, ámbito en el que se cometen los crímenes en las novelas propuestas. El *habitus* construido y atribuido socialmente implica el cumplimiento de reglas preestablecidas y determina los atributos, los roles y los comportamientos sociales, tanto de los hombres como de las mujeres. Al analizar la construcción del *habitus*, principalmente el femenino, no puede dejar de considerarse la representación del cuerpo, aspecto que aborda Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*.

Otra perspectiva de lectura interesante implica abordar el concepto de cuerpo como un espacio de materialización de normas aprehendidas, como un espacio reglamentado social y culturalmente, como un espacio sobre el cual se ejerce violencia física o simbólica, como una pose construida mediante una socialización que se convierte en *habitus* y se transforma en destino inexorable. La noción del cuerpo como “situación” o *locus* puede abordarse desde las definiciones planteadas por Judith Butler en su artículo “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault” publicado en el año 1982¹. Los conceptos de *habitus* y de cuerpo permiten problematizar la (re)construcción de la figura de la mujer asesina y de su crimen, hecho a partir del cual desnaturaliza su cuerpo normativizado en la búsqueda de un cuerpo-otro, diferente al impuesto convencionalmente. El proceso de desnaturalización del *habitus* y sus estrategias de subversión se examinarán a partir de lo propuesto por Josefina Ludmer en su artículo “Mujeres que matan” (1996).

Resulta, también, de fundamental importancia la perspectiva que se propone desde el ámbito jurídico en el tratamiento del problema foco de este trabajo. Esto es, el concepto de crimen pasional y la vinculación íntima entre la asesina y su víctima, aspectos que se analizan según los principios teóricos formulados por José Enrique Marianetti en *Emoción violenta. Interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas* (2005). Los conceptos definidos por Marianetti en este trabajo tienen puntos de

¹ Es importante señalar que el trabajo de Butler si bien data del año 1982, por lo que tiene una diferencia de casi dos décadas con algunos de los autores que constituyen el marco teórico de esta investigación, ha sido seleccionado puesto que se considera pertinente su aporte, ya que coincide con el período de publicación de las novelas que constituyen el corpus.

convergencia con la línea teórica de Pierre Bourdieu, a pesar de la diferencia temporal que los separa. Todas las categorías teóricas definidas permiten hacer un abordaje transversal de las tres novelas que constituyen el corpus literario. Finalmente, este trabajo se propone establecer una comparación entre los puntos de contacto y de distanciamiento entre las tres novelas, en un abanico que abarca no solo las historias que involucran a las tres mujeres y sus crímenes, sino, también, las particularidades de las resoluciones estéticas de cada texto.

Marginación, violencia y engaño: el caso de Rabadilla en *Boquitas pintada*

Antonia Josefa Ramírez, también llamada Rabadilla, se construye, en comparación con Catalina y Laura (protagonistas de las novelas de Mastretta y Millás, respectivamente), como el personaje femenino más expuesto a diversos factores socio-culturales que, materializados en su cuerpo, la han inducido a un destino inevitablemente trágico, del cual, sin embargo, logra salir, aunque convirtiéndose en asesina.

Rabadilla trabaja como empleada doméstica de la familia Aschero y vive con ellos. Se califica a sí misma, quizás por mandato social, como “sirvienta”. La “patrona”, como la llama Rabadilla, es una maestra que no solo ejerce la profesión que la configura como el prototipo de la mujer de bien en la época en que transcurre la historia, esto es, año 1937, sino que, además, socialmente se posiciona en un espacio jerárquico por ser la esposa de un médico, el Dr. Aschero. La patrona de Rabadilla se configura en la historia como uno de los personajes femeninos que despliega una serie de prejuicios, discriminaciones y un conjunto de normas asimilados culturalmente, prejuicios con fuerte arraigo cultural que perfilan el destino de las mujeres según la clase social de pertenencia. Así, esta patrona y maestra alecciona a su “sirvienta” respecto del tipo de hombre que puede o no considerar como posible pareja:

Según ésta las sirvientas no debían dejarse acompañar por la calle ni bailar más de una pieza en las romerías populares con muchachos de otra clase social. Debían descartar ante todo a los estudiantes, a los empleados de banco, a los viajantes, a los propietarios de comercio y a los empleados de tienda. Se sabía que las costumbres de ellos era noviar con chicas de familia –“haciéndose los santitos, Raba”-, para después en la oscuridad tratar de seducir a las sirvientas, las más vulnerables a causa de su ignorancia. (...) Le recomendaba en cambio a cualquier muchacho bueno, trabajador, palabras con las que designaba a los obreros de toda índole (Puig 60).

Según Pierre Bourdieu no es posible disociar las relaciones sexuales entre los hombres y las mujeres y las condiciones sociales a las cuales pertenecen cada uno de los involucrados. Relación y clase social de pertenencia determinan un vínculo de significación que Bourdieu denomina “violencia simbólica”; no puede explicarse la “violencia simbólica”, que constituye para Bourdieu lo esencial de la dominación masculina, sin hablar del *habitus* y de las condiciones sociales que intervienen para que la violencia simbólica se lleve a cabo con eficacia. No resulta tan simple, de acuerdo con la perspectiva del teórico, erradicar esta violencia simbólica, ya que forma parte de una estructura profunda que la produce:

Las inclinaciones (*habitus*) son inseparables de las estructuras (...) que las producen y las reproducen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres, y en especial de toda la estructura de las actividades técnico-rituales, que encuentra su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos. (33-34) (Resaltado del autor)

En este sentido, a Rabadilla, por ser pobre e ignorante se le enseña no solo que no puede relacionarse con hombres pertenecientes a otra clase social, sino que, tampoco, puede aspirar a salir de su condición. En el consejo de la patrona se sugiere además que, por ser sirvienta e inculta, los hombres

de otra clase social solo la seducirán y la engañarán. Queda implícita, también, la sexualidad entre hombres y mujeres como una problemática vinculada con la cultura y el estrato social y, fundamentalmente, como generadora de violencia.

Francisco Catalino Páez, también llamado Pancho, es un joven que vive en un contexto de extrema pobreza, trabaja como albañil y se caracteriza por tener grandes aspiraciones que podrían sacarlo de la situación de marginalidad social y cultural. El ascenso social se representa, desde su perspectiva, a través del deseo de ingresar a la escuela de policías; el ascenso cultural, en su imaginario, está representado por un profundo deseo de tener una relación afectiva con una mujer de otro estrato socio-cultural. Se imagina ir “caminando por la calle delante de la gente, con una maestra de escuela” (113).

Raba representa para él todo aquello que rechaza, a saber, la pobreza, el color oscuro de la piel, la servidumbre y la baja condición social; sin embargo, y como si el consejo de su patrona se hubiera convertido para Rabadilla en una profecía, ella se configura como víctima de la violencia a la que refiere Bourdieu, una violencia física, afectiva y psicológica a la que la somete Pancho, quien la engaña y abusa de ella. Acorde con lo que se le ha inculcado, Raba ve en Pancho a un buen hombre, humilde y trabajador; él, por el contrario, ve en Rabadilla a una pobre mujer a quien se acerca solo para cumplir un único propósito, mantener relaciones sexuales con ella, a escondidas de la gente del pueblo.

Un narrador omnisciente relata los primeros encuentros entre Pancho y Raba y narra la noche en la que ambos jóvenes asisten a un baile del pueblo o “romerías populares”. Esa noche marca el inicio de las penurias de Rabadilla y el comienzo de una violencia afectiva a la que la somete Pancho, cuyo pensamiento revela discriminación hacia esta mujer pobre e ignorante:

Tiene los brazos *marrones*, las piernas *más marrones todavía* (...) no sabe ni dar un beso, tiene un poco de *bigote*, patas *negras cara negra*, ¿le hago una caricita? suavecita *pobre negra* (...) le voy a decir que la quiero bien de veras, a lo mejor se lo cree, que es linda, que me han dicho que es muy trabajadora, que le tiene la casa limpia a la patrona ¿qué más le puedo decir *a una negra* como esta? qué mansita que es la *negra*, me da pena aprovecharme (...) se cree que yo la quiero, se cree que mañana ya me caso (...) yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo, pero no es para pegarte (...) qué mansita es *mi negra*, pero si te retobás estás perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo. (70) (Resaltado propio)

La cita transcripta pone de manifiesto el predominio de dos adjetivos con connotaciones negativas, “marrón” y “negra”, mediante los cuales Pancho construye su propia imagen de Rabadilla. Estos calificativos, reiterados en el monólogo de Pancho, activan significados profundos de descalificación y racismo. En el lenguaje de este hombre, se percibe una actitud prejuiciosa que anula a la mujer de antemano, solo por el color de su piel. Además, esta mujer deja de ser apreciada como tal puesto que, también, Pancho le proporciona, desde su perspectiva discriminatoria, atributos masculinos como, por ejemplo, el “bigote”, sin poseer, tampoco, la experiencia amorosa que la haría –según su esquema- deseable como mujer pues ni siquiera sabe “besar”. Pancho ha construido a Raba como una mujer negra, fea y con rasgos masculinos; pero, y esto es muy importante para tener en cuenta en el contexto del análisis, no le ha quitado la debilidad del cuerpo femenino. En este sentido, Pancho enfatiza una y otra vez la condición de “mansita”, frágil y débil de la mujer a quien intenta seducir y pone de relieve la posibilidad cierta del uso de la fuerza física por parte del hombre. También, resulta evidente su decisión de engañarla. Para cumplir su propósito este hombre ha llevado a la muchacha a una obra en construcción a la salida del baile; en ese contexto los jóvenes mantienen relaciones sexuales, consentidas por Raba a fuerza de escuchar mentiras; allí se materializa el abuso de este hombre, quien no se responsabilizará al saber que, después de ese encuentro, Raba queda embarazada.

El monólogo de Pancho marca el inicio de una relación conflictiva, signada por la unilateralidad en los afectos, pues, al contrario del joven, Raba tiene sentimientos sinceros hacia él. Ella tiene muy

enraizadas, naturalizadas, las diferencias o los condicionamientos de clase impuestos y, como mujer pobre, no es capaz de observar más allá de lo que se le ha inculcado:

La patrona no me ve, no se lo cuento a mi amiga, no bailé con los del Banco, no bailé con estudiantes, no bailé con los que usted me dice que nunca baile, Pancho no es de esos que después de noviar con las otras se aprovechan de las sirvientas, bueno y trabajador (...) entré como dama, y pagué veinte centavos, las chicas que van al baile aunque no sean más que sirvientas sacan entradas de dama, lo mismo que una empleada de tienda, o las chicas ayudantes de modista, o las señoritas que trabajan de maestra (...) si un día el patrón se me quiere aprovechar yo corro y lo llamo a Pancho (70-71).

El pensamiento de Raba ante esta situación exhibe varias imposiciones culturales y deja al descubierto la violencia simbólica a la que se la somete no solo por ser mujer, sino, también, por ser pobre. Desde su lógica asume que se comporta con obediencia y de acuerdo con las prácticas impuestas culturalmente; así, destaca la importancia que tiene para ella haberse mantenido alejada de los hombres que no son de su misma condición socio-cultural y deja leer además, aunque de modo implícito, la posibilidad del abuso físico y sexual por parte de su patrón (ante lo cual cree poder recurrir a la ayuda de Pancho que se configura, desde los parámetros inculcados culturalmente a todas las mujeres de la época, como el protector); por último, es importante señalar un detalle que se configura casi como la manifestación del deseo de igualdad respecto a las otras jóvenes, esto es, el ingreso al baile con el pago del mismo costo de entrada que el resto de las “damas” (las mujeres que no son “sirvientas” como ella).

Como sostiene Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*:

Cada uno de los dos sexos es el producto del trabajo de construcción diacrítica, a un tiempo teórico y práctico, que es necesario para producirlo como *cuerpo socialmente diferenciado* del sexo opuesto (desde todos los puntos de vista culturalmente pertinentes) (...) Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de autodepreciación, o sea de autodenigración sistemáticas (21-28) (Resaltado del autor).

Hay, en la historia, una doble imposición de normas configuradoras del *habitus* o rol de la mujer; el cuerpo de esta mujer pobre, representada por Rabadilla, no solo tiene inscriptos los mandatos culturales correspondientes a su género, sino que, también, las condiciones sociales marcan una diferenciación entre mujeres de una misma época y, en ciertos casos, estas diferencias sociales posibilitan que la violencia simbólica sea llevada a cabo con mayor eficacia.

De acuerdo con lo expuesto, es posible sostener que Rabadilla ha asumido una “pose”, en términos de Bourdieu, construida mediante la socialización, que se ha vuelto no solo un *habitus*, sino un destino inexorable para ella.

Catalina: autoritarismo, desamor e infidelidad en *Arráncame la vida*

La historia de amor y muerte, en la cual Catalina es la protagonista, transcurre en México durante la primera mitad del siglo XX. Catalina Guzmán tiene menos de quince años cuando el general Andrés Ascencio decide casarse con ella; así, cumple con un requisito legal al casarse con la joven y, con extrema rapidez e indiferencia, no deja hablar al juez, impone su decisión con autoritarismo y ni siquiera registra los probables deseos de Catalina con respecto a la ritualización del matrimonio:

-Sí- dijo Andrés-. La acepto, prometo las deferencias que el fuerte debe al débil y todas esas cosas, así puedes ahorrarte la lectura... (...)

-No m'ija, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía- dijo (Mastretta 14-15)

Esto resume, de modo contundente, el vínculo “amoroso” que une a la pareja y pone de manifiesto no solo la naturalización de las diferencias y los atributos de género que señala Bourdieu (1998), sino, también, la “identidad social”, trazada en la naturaleza biológica y convertida en *habitus* o sistemas de disposiciones duraderas, en términos de Pierre Bourdieu.

Al contraer matrimonio, Catalina deja de depender de la autoridad paterna y comienza a estar bajo el cuidado y las órdenes de su esposo. El rito del casamiento, reducido a la instancia legal, determinará el tipo de relación que se establecerá entre los esposos y se erigirá como el cimiento en la vida de Catalina a partir del cual replanteará y repensará permanentemente su rol de madre, de esposa y, con ello, su destino de mujer.

No es menor destacar que, desde las primeras páginas que narran la relación entre estos personajes, se pone en evidencia el concepto cultural socialmente aceptado respecto del cuerpo de la mujer, el cual se construye como un espacio/propiedad del hombre. El cuerpo como *locus* o “lugar de interpretaciones culturales” –de acuerdo con la perspectiva de Judith Butler- el cuerpo como un “lugar”, una realidad que solo parece ser definida de acuerdo con el contexto social en el que la mujer habita; en este sentido, el cuerpo de la mujer mexicana representado en esta historia por Catalina, opera como un lugar que solo adquiere significado en la sexualidad, un lugar ocupado/dominado por el hombre y marcado culturalmente por una serie de normas de las que la mujer casi no tiene conciencia crítica ya que están establecidas como su destino: “Yo al principio no sabía de él, no sabía de nadie. Andrés me tenía guardada como un juguete con el que platicaba de tonterías, al que se cogía tres veces a la semana y hacía feliz con rascarle la espalda” (28).

Este breve recorrido por el comienzo de la relación entre el general y su esposa y el concepto que se tiene respecto del cuerpo de la mujer es importante para comprender, en parte, el origen de las causas que llevaron a Catalina a concretar el asesinato de su esposo; un crimen que ocurrió solo después de largos años de matrimonio, después de posicionarse siempre detrás de la imagen de Andrés y de descubrir, al principio casi sin querer, la oscuridad que envolvía las acciones del hombre con el que compartía su vida.

Apariencias, simulaciones y mentiras. Los muros invisibles que aprisionan a Laura en *El desorden de tu nombre*

Un grupo de mujeres se reúne durante las tardes soleadas en un parque, son amas de casa que llevan a sus hijos a jugar. Julio frecuenta cada martes y viernes el mismo parque después de terminar la consulta con su psicoanalista. En ese lugar, junto a ese grupo de mujeres que pasean con sus hijos, Laura -la protagonista de la novela *El desorden de tu nombre*- y Julio se conocen e inician una relación que los lleva a convertirse en amantes.

Laura tiene una hija y es la esposa de Carlos Rodó, el psicoanalista de Julio, dato que desconocerán durante un tiempo los tres personajes. Laura siente tedio de la rutina diaria y se configura como el personaje que cuestiona las convenciones sociales establecidas en el ámbito de la vida familiar a partir de dos dicotomías, esto es, verdad/mentira y realidad/apariencia: “Mi marido y yo somos una pareja en cierto modo envidiable. Él es un buen profesional y yo tengo estudios universitarios. Y tuve un trabajo que dejé, porque me gustaba la casa y la familia, etcétera. Todo es mentira. El parque está lleno de mentiras” (Millás 49-50).

Laura es un personaje desdibujado, transcurre como una sombra en la vida de los dos hombres: Julio Orgaz, su amante, y Carlos Rodó, su marido; es un personaje que solo cobra proporción humana al manifestar el malestar que experimenta dentro de su casa. Diariamente, y a pesar de su disconformidad, se ocupa de la limpieza del hogar y del estudio de su esposo, tarea en cuya realización Laura deja entrever su malestar y el disgusto que le produce que el esposo tenga un espacio propio y ella, no. La pertenencia de un espacio íntimo o privado es propiedad exclusiva de su marido, ella percibe esto como un valor del cual carece, pero siente que “debe” contribuir a sostenerlo (lo asea, lo acomoda, lo cuida). Laura comienza a concebir esta situación cotidiana como un conflicto:

Se trataba de un amplio estudio, dotado de grandes ventanales. En la puerta, una chapita dorada decía: *Carlos Rodó, psicoanalista*. Laura pasó la gamuza por la chapa hasta hacerla brillar. Después entró en el estudio y quitó el polvo de la mesa y de los libros. (...) De la fantasía pasó al rencor y permaneció en él quince o veinte minutos. El objeto del rencor era su marido y la causa el hecho de que poseyera aquella consulta, aquel refugio personal que invitaba al recogimiento. (47-48)

Todo aquello que Laura había deseado para sí misma había quedado al margen de su vida cotidiana, había renunciado a sus sueños y ambiciones, por un lado, para que su marido pudiera obtener sus propios logros personales y, por otro lado, para sostener las apariencias que la sociedad de la época les imponía a las mujeres. Sostener la apariencia de ama de casa hacendosa y enamorada de su esposo ante la mirada de los demás y crearse para sí misma (y para los otros) una farsa como modo de vida son aspectos que la inducen a transitar permanentemente entre la realidad y la fantasía. Así, Laura se evade de la rutina doméstica y da lugar a sus deseos más oscuros e inexpresables. Por ejemplo, imagina y se piensa a sí misma como viuda: “Los cristales estaban sucios, pero no tocaba limpiarlos hasta la semana siguiente. Al salir del rencor entró en la fantasía de que se quedaba viuda (...) Lo había matado un infarto” (48).

Pero, esta fantasía de la viudez está asociada en la protagonista a su relación oculta con otro hombre. Por lo tanto, pensar en la posibilidad de que su marido desaparezca de la “escena” la conduciría directamente a la libertad de vivir su relación con Julio sin culpas y sin la necesidad de encubrir sus encuentros con él. Poco a poco desea con mayor fervor la viudez y se autoconvence de que esta condición será la que la transforme en una mujer libre. La relación con Julio crece, al menos desde su propia perspectiva y esto la lleva a tomar la decisión de deshacerse de su esposo. Al promediar el final de la historia, Carlos muere envenenado y, solo en ese momento, ella se reconstruye como una mujer con configuración humana y deja de ser la sombra desdibujada que ha recorrido toda la historia.

Julio, el amante, un escritor que oscila entre el fracaso personal y el éxito laboral solo ve en Laura el recuerdo de otra mujer que amó, pero que había muerto hacía un tiempo, Teresa Zagro. Al descubrir que Laura es la esposa de su psicoanalista, ella comienza a representar para su amante un objeto de rivalidad y poder entre él y su terapeuta. Se establece entre ambos hombres un juego de silencios, de cosas no dichas que se configuran como una amenaza constante que los acecha lo cual crea una atmósfera que mantiene activos mentalmente a todos los integrantes de esta relación triangular.

El siguiente ejemplo interesa para ver cómo el marido advierte que, en medio de este juego iniciado por su paciente, está perdiendo a su esposa y siente la necesidad de recuperarla:

Lo primero que tenía que hacer era quitarse de encima a aquel paciente (...) y luego ordenar su vida. Es decir, no olvidar que en el éxito profesional obtenido a lo largo de los últimos años Laura había jugado un papel estabilizador importante. Debía recuperarla, pues, recuperarla con la misma fascinación que sentía cuando su paciente le hablaba de ella.

Luego tendría que analizar despacio qué podía haber ocurrido para llegar a esta situación intolerable. Por lo que se refería a Julio Orgaz, estaba claro que inconscientemente, en algún lugar de su laberíntica conciencia, sabía quién era Laura, y, al intentar conquistarla, lo que pretendía no era otra cosa que ocupar el puesto de su psicoanalista. (90-91)

Como escritor, Julio trata de terminar una novela titulada *El desorden de tu nombre*² en la que el hilo de la historia es similar a sus propias vivencias; la trama de la novela que escribe Julio gira en

² En este punto es importante destacar que la novela que Julio redacta tiene el mismo título que la novela de Millás. Es recurrente el tema de la metaficción en la obra de Juan José Millás, esto es, la presencia de la ficción dentro de la ficción, la reflexión sobre la obra literaria en la misma obra literaria y el proceso de creación artística como un ejercicio de problematización de los planos ficción/realidad.

torno a la vida de tres personajes: la mujer, su esposo, el amante. Este narrador/personaje/amante manipulará como marionetas a los demás personajes no solo en la historia que ficcionaliza, sino, también, en el plano de la realidad que comparten:

Por cierto, que tengo que contarle algo que quizá le divierta: el sábado se me ocurrió una idea para una novela en la que usted es uno de los personajes. Ya he empezado a escribirla. Se trata de un sujeto como yo que se analiza con un sujeto como usted y que se enamora de una mujer como Laura. Finalmente, Laura resulta ser la mujer del psicoanalista, o sea, de usted. A partir de esta situación el relato puede evolucionar en varias direcciones (163).

Y una de esas direcciones posibles la proporciona Laura con el desenlace de su vida matrimonial. Pese a no desearlo en forma directa ni consciente, Laura se erige como la hacedora de los logros personales de los hombres que la rodean. No solo de los de su marido —a los que ya se aludió—, sino, también, en la construcción de una nueva relación que, supuestamente, debería ser superadora de una situación que Laura vive como de sumisión y de renunciadas. Es decir, la determinación que tuvo al momento de envenenar a su esposo la convierte en una agente de acciones que, además de servir para subvertir su situación, sirve, también, a los intereses de un escritor que parece tener dificultades para cerrar el argumento perfecto de su nueva obra:

Julio permaneció algo perplejo, como asustado de que la realidad se pudiera moldear tan fácilmente en función de sus intereses (...) tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*.(218-219)

Laura le “regala” el final a un escritor que no ha encontrado todavía la resolución de su novela así como cede sus propias aspiraciones por las aspiraciones de su marido. En este sentido, *El desorden de tu nombre* plantea la dominación masculina como un mandato cultural que las mujeres parecen no poder revertir en las capas más profundas de su conciencia y, si bien esta mujer puede tomar la decisión de asesinar a su esposo como una forma de liberación, no puede reparar en el hecho de ofrecerle en ese acto un logro personal a su amante.

Confluencias y contrates: crimen, simulación y desnaturalización de género

Claudio Guillén en *Lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)* (2005) sostiene que existe un “espacio literario mundial” (11) que puede ser abordado desde una perspectiva comparatística. Guillén plantea que no es posible reducir el arte a un contexto o un período de producción determinados; sin embargo, contexto y momento histórico son inseparables de la obra de arte. De acuerdo con esta postura, se ha abordado el análisis de las tres novelas producidas en épocas y contextos diferentes: *Boquitas pintadas*, publicada en Argentina en el año 1969, *Arráncame la vida* publicada en México en 1985 y *El desorden de tu nombre* publicada en España en 1987. Hasta aquí se ha intentado focalizar el análisis en las particularidades que, en cada texto, permitieron desmontar aspectos relacionados con el contexto socio-cultural en el que están insertos los personajes de las tres novelas; la asimilación del *habitus* que Rabadilla, Catalina y Laura —los personajes femeninos que cometen los crímenes— han aprehendido a lo largo de sus vidas. En este punto se propone como coordinada de lectura la correlación de las tres novelas con el propósito de compararlas y contrastarlas con la hipótesis principal.

El primer eje que permite la comparación es el crimen que cometen Rabadilla, Catalina y Laura, estas tres mujeres asesinan a sus parejas o exparejas. Cada una de ellas, a su manera, planificó silenciosamente el asesinato y lo ejecutó exitosamente. Además, y esto cobra especial importancia en el contexto del análisis, ninguna de estas mujeres recibió castigo alguno por el acto cometido.

Dada la precisión en las definiciones y aporte realizado, cabe retomar lo expuesto por José Enrique Marianetti en *Emoción violenta. Interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas* (2005), quien desde el ámbito jurídico analiza las características del crimen en estado de emoción violenta y del crimen pasional; en esta publicación el autor sostiene que no es posible desvincular el crimen de la vida íntima de los implicados, ya que es en ese ámbito, a menudo afectivo, en el que se gesta el drama.

Desde su perspectiva, formula que el crimen en estado de emoción violenta implica que el individuo que lo comete actúa con una impulsividad que no puede manejar ante un estímulo o acto que altera transitoriamente su comportamiento; en este estado emocional, el sujeto no puede reflexionar ni dominar sus emociones, pierde el equilibrio. Por el contrario, el crimen pasional se caracteriza por responder a un sentimiento persistente, una emoción permanente que induce los actos del individuo que comete el crimen. En este sentido, Marianetti sostiene que “la pasión es idéntica a la idea fija en el ámbito intelectual” (140).

De acuerdo con estas dos categorías, los asesinatos cometidos por Rabadilla, Catalina y Laura se pueden clasificar como crímenes pasionales. Las tres mujeres planificaron los asesinatos y, si bien no en todos los casos se narrativizó esta planificación, al final de cada historia se puso de manifiesto que las tres mujeres evaluaron situaciones y posibilidades antes de matar a sus parejas o exparejas. En algunas más; en otras, menos -como es el caso de Raba-, pero en las tres mujeres es evidente que el crimen cometido fue el resultado de un “sentimiento persistente”.

La principal característica del crimen pasional implica que este se lleve a cabo como producto de una crisis psicológica profunda en el individuo, quien ha estado sometido a algún tipo de padecimiento. Se considera que quien comete un crimen pasional ha soportado tormentos, penas, daños, humillaciones. Este sufrimiento, perdurable en el tiempo, lleva al individuo a planificar el modo de librarse de la situación que lo oprime. La planificación del crimen opera como un agravante y esto influye necesariamente en el castigo o la pena que finalmente se impondrá al asesino.

De tal manera, se observa que Catalina -en *Arráncame la vida*- mata a Andrés, después de largos años de sometimiento, de autoritarismo y maltrato psicológico, de imposiciones sociales y culturales que la indujeron a ser considerada por su esposo como un objeto de su propiedad; después de hacerse cargo de los hijos que él tuvo con sus amantes, de vivir opacada por la imagen de este hombre despreciado por los demás, después de perder al hombre que amaba (Carlos) por orden de Andrés, después del hartazgo por todo lo vivido al lado de un marido déspota, ella planifica su crimen. Catalina contempla, silenciosa y paciente, el deterioro diario producido por cada taza de té de hierbas que él ingiere y que lo conduce a una muerte segura. Con una gran carga de ironía, le ofrece una y otra vez una taza de té, a la espera de que se produzca el desenlace deseado, deleitándose en lo que observa:

Se había ido poniendo viejo. Durante las últimas semanas lo vi adelgazar y encogerse de a poco, pero esa tarde envejecía en minutos. De pronto el saco resultó inmenso para él. Tenía los hombros enjutos y la cara inclinada, la barba se le perdía entre el cuello duro y la casaca miliar (...) ¿Quieres más té? -dije sirviéndoselo. Se incorporó para tomarlo (...) Caminé hasta la ventana. Ya muérete, murmuré mientras él seguía habla y habla hasta quedarse dormido (...) Un rato después se murió (Mastretta 225-229).

A su vez, Laura, en *El desorden de tu nombre*, mata a su esposo porque siente una gran frustración al haber renunciado a todos sus proyectos personales en favor del cumplimiento de los logros de él. Ser esposa y madre son roles que vive con el peso de una imposición social y cultural que nada tienen que ver con sus propios deseos. En una sociedad en la que la mirada de los otros se transforma en juez de las acciones de los individuos, en la cual las apariencias son los indicadores del triunfo o del fracaso ante los demás, en un contexto en el que el divorcio es considerado una derrota personal y familiar, Laura planifica la muerte de Carlos. Esta mujer no solo planea el crimen que cometerá sino la coartada, el argumento perfecto que la alejará de toda culpabilidad:

-Pero le habrán hecho la autopsia, nos descubrirán –dijo Julio.

-No, no te preocupes –afirmó ella-, llevaba varios días bajo el peso de una tensión muy fuerte. Tenía muchísimo trabajo y consumía de forma habitual anfetaminas y tranquilizantes. Llevaba años enganchado a esas pastillas, pero era incapaz de reconocerlo. Se le paró el corazón arriba, en la consulta, mientras escribía un informe. La dosis del termo lo precipitó todo. Como al cadáver lo descubrí yo, limpié el termo antes de avisar a un compañero suyo del hospital. Sospechaban que la eficacia infatigable de Carlos era producto de una adicción y yo se lo confirmé. Por amistad, y también por evitar un escándalo (...) se limitaron a firmar el certificado de defunción bajo la fórmula de paro cardíaco. Ahora ya está enterrado, amor, no hay ningún peligro (Millás 217-218).

Rabadilla, en *Boquitas pintadas*, mata a Pancho porque fue engañada por él, porque fue abandonada con un hijo que él no reconocía como propio, por la humillación pública que esta situación le provocaba y que, sumada a otras situaciones degradantes y deshonorosas que soportó durante largo tiempo, la indujeron a cometer el asesinato. La planificación de este crimen es indetectable en la historia, pero el momento elegido por Raba para llevar a cabo su venganza, la hora, el lugar, el arma que utiliza son indicios de un análisis minucioso de parte de la asesina. Finalmente, su declaración ante la justicia, elaborada estratégicamente por “la señorita Mabel” en defensa propia, puesto que la verdad hubiera revelado una relación clandestina con el policía muerto, la configura como una víctima que mata para salvarse a sí misma:

Antonia Josefa Ramírez, de veinticuatro años de edad, confesó haber dado muerte al Suboficial de Policía Francisco Catalino Páez con una cuchilla de cocina. La confesión fue interrumpida varias veces por crisis de llanto y a cada rato la Srta. Sáenz debió sujetar a la imputada en su intento repetido de golpearse la cabeza contra la pared. La Srta. Sáenz, a quien ya la imputada había referido los sucesos ni bien se despertara, la ayudó a colmar las lagunas mentales que su memoria presentaba a cada momento. Los hechos se precipitaron en la madrugada del día dieciséis al ver entrar la imputada al occiso en su habitación, vistiendo su uniforme de suboficial. Este la amenazó con su revólver y dijo que se le entregara allí mismo, pese a la proximidad de los patrones. La imputada, plena de rencor por haber sido abandonada con un hijo natural después de haber sido seducida en base a vanas promesas, se resistió (...) Cuando la imputada creyó llegado el momento oportuno, ya en el patio, le mostró la cuchilla para ahuyentarlo, pero Páez, ebrio, no dio importancia a la amenaza, por el contrario... (Puig 125).

Las tres mujeres asesinas, de acuerdo con lo definido por Marianetti, cometen un crimen pasional puesto que lo han planificado después de considerar que este era el único camino posible. Gestado en el ámbito de la vida íntima, cada una de ellas decide matar a los hombres que en algún momento de sus vidas han amado; en entornos diferentes, bajo distintas circunstancias, pero con un denominador común constituido por la persistencia de sentimientos preponderantes: el agotamiento y la impotencia al ser menospreciadas, humilladas y maltratadas de diversas maneras solo por pertenecer al género femenino. La construcción e imposición cultural del *habitus* ha dispuesto para cada una de las protagonistas de las novelas un “destino social”, en términos de Pierre Bourdieu, una pose cultural que representa para ellas un destino inexorable que las ha inducido a ocupar un espacio de subordinación permanente; el crimen que comenten las ayuda a revertir esa imposición, las libera, les abre un camino-otro que, de acuerdo con lo señalado por Josefina Ludmer en su artículo “Mujeres que matan” (1996), señala un progreso en la independencia femenina respecto de la dominación masculina. Laura, Catalina y Rabadilla evolucionan en la medida en que toman la decisión de revertir la situación que las agobia y logran, en cierta medida, modificar la estructura cultural que las condiciona.

La modalidad en la planificación de los crímenes plantea otro eje que permite la comparación entre el accionar de estas mujeres; las tres han empleado como recursos estratégicos la simulación, el fingimiento y la máscara para cometer los asesinatos. Como ya se mencionó en reiteradas oportunidades, Catalina planifica silenciosamente su crimen; su posicionamiento en un espacio

marginal la invisibiliza. Esta invisibilización es cultural, pero, también, es deliberada en la medida en que ella sabe que es el lugar que le corresponde ocupar por ser mujer y en esa invisibilización radica su principal estrategia de defensa: la disimulación.

Laura, debido a su entorno y a los valores morales preponderantes configurados como reguladores de la conducta, es el personaje que más claramente oscila entre la realidad y la apariencia; su vida cotidiana, sus deseos, su familia son amenazados permanentemente por el acecho constante que representa la mirada del otro. Esta mujer manifiesta a lo largo de toda la historia la necesidad imperiosa de tratar de simular, fingir para que los demás vean una imagen perfecta de familia, de mujer, de madre y de esposa, lo cual percibe como una carga pesada para ella. Laura se configura, hasta el final de la historia, como una portadora de máscaras que, en definitiva, la ayudarán a salir impune del crimen de Carlos.

Rabadilla, prototipo de pobreza e ignorancia, planifica calladamente la muerte de Pancho y, si bien la declaración ante la justicia constituye una elaboración de Mabel en un intento por salvar su propia reputación ante la mirada y los prejuicios del pueblo, acepta dócilmente asumir el rol de víctima y obtiene como recompensa la absolución de la justicia por el crimen cometido. Raba se diferencia de Catalina y Laura en la medida en que no tiene los recursos adecuados para construir, por sus propios medios, una mentira que la absuelva de su culpa, pero tiene una característica que compensa su inteligencia, es una mujer sumisa, cualidad o atributo de género asimilado desde su infancia. Obediencia y sumisión ante sus patrones le han sido inculcados, fundamentalmente, por pertenecer a un bajo estrato social. De todas maneras, también, ella oculta la verdad en su declaración ante la justicia obligada por una relación de poder que impone declaraciones falsas.

El uso que estas tres mujeres hacen del silencio, la disimulación y la simulación las razones que les permiten evitar el castigo. Quizás Catalina, Laura y Raba por ser madres, por ser víctimas abusadas, por ser mujeres débiles y por tener, en definitiva, una serie de atributos que son solo femeninos no han sido condenadas por la justicia, ni siquiera se ha sospechado de ellas. Una vez más, como sostiene Josefina Ludmer, en esta representación femenina están presentes las “huellas del género”.

Laura y Catalina matan a sus esposos, porque el peso de sus vidas junto a esos hombres se ha vuelto intolerable; Rabadilla, a diferencia de los otros dos personajes, mata por venganza, por celos, mata por las humillaciones impuestas, mata en legítima tardía defensa, nuevamente en términos de Josefina Ludmer. Estas tres mujeres representan la estigmatización de atributos heredados culturalmente, el cuerpo de cada una de ellas se construye, de acuerdo con la perspectiva de Judith Butler, como un “lugar de interpretaciones culturales”. Sometidas a una compleja red de normas materializadas en sus cuerpos estas mujeres solo han podido distanciarse de la construcción canónica de su género a través del asesinato. Así, Laura y Catalina han podido revertir la repetición de los eventos domésticos que les habían sido impuestos y de este modo han provocado un quiebre del *habitus* asimilado; Rabadilla, aunque con menor conciencia del acto cometido, también, logra (de)construir su género y, a partir del asesinato del hombre que la engañó, realiza su desplazamiento simbólico en el espacio cultural que ocupa.

Los tres personajes femeninos de los relatos analizados, con mayor o menor sentimiento de culpabilidad, han logrado desnaturalizar sus cuerpos de las condiciones impuestas, han logrado romper los lazos de cohesión con la construcción cultural de la figura tradicional de mujer.

En resumen, Manuel Puig, Ángeles Mastretta y Juan José Millás representan, en épocas y contextos socio-culturales escriturarios diferentes un tópico común, esto es, la problemática de la representación y rol de la mujer, la imposición del *habitus* y, por consiguiente, el sometimiento y la subordinación femeninos en sociedades en las que prevalece una ideología androcéntrica. Los tres autores del corpus han narrativizado en *Boquitas pintadas*, *Arráncame la vida* y *El desorden de tu nombre* la configuración de tres mujeres que, sometidas, abusadas y humilladas, cada una de distintas maneras, encontraron en el crimen pasional el camino que las conduciría a su liberación o su

Gabriela Mondino- “El crimen como instrumento de emancipación...”

independencia de la dominación masculina. Esto pese a que, en los tres casos, la alianza entre el crimen, la pasión y la figura de la mujer, no logra superar la contradicción, o la aporía, que subyace en las determinaciones íntimas. Las tres matan impulsadas por la necesidad de accionar contra una situación que las oprime, pero lo hacen, a su vez, impulsadas por razones que, en definitiva, también provienen de un estado de dominación, ya que Laura y Catalina aman a otros hombres y Rabadilla siente celos por la relación del padre de su hijo con otra mujer.

Bibliografía

Corpus literario

Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. 1985. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.

Millás, Juan José. *El desorden de tu nombre*. 1988. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 2001.

Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. 1969. Barcelona: La Biblioteca Argentina. Serie clásicos, 2000.

Corpus teórico

Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

---. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

Butler, Judith. “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”. *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990. 303-326.

Da Silva de Oliveira, Natalino. “Maldito tango: disimulación y traición en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig”. <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/37134>, 2012.

Guillén, Claudio. *Lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.

Larín, Aleardo. “El crimen pasional”. <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-crimen-pasional-990895-9539-nota.aspx>, 2012.

Llarena, Alicia. “*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, (1992): 465-475.

Lemaître, Monique. “La historia oficial frente al discurso de la “ficción” femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núm. 174 (1996) 185-197.

Ludmer, Josefina. “Mujeres que matan”. *Revista Iberoamericana. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Universidad de Pittsburgh. Vol. LXII, N° 176-177 (1996): 781-797.

Marianetti, José Enrique. *Emoción violenta. Interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas*. Mendoza: Ediciones Jurídicas Cuyo, 2005.

Oróstegui Iribarren, Daniela. “Boquitas pintadas; o el objeto impuro del deseo”. http://www.psykeba.com.ar/articulos/DOI_Boquitas_pintadas.htm

Fecha de recepción: 15/09/2017

Fecha de aceptación: 21/11/2017