

MUJERES QUE MATAN

POR

JOSEFINA LUDMER
Yale University

Mi tema es “el delito”. Pero no uso la palabra solamente en sentido jurídico sino entre comillas, en sentido metafórico y en todos los sentidos del término, porque mi campo es la ficción, “los cuentos de delitos”: sexuales, sociales, nacionales, raciales, políticos, económicos, religiosos, de profesiones, oficios y estados. El delito en la ficción puede afectar al conjunto de diferencias porque en realidad funciona como un instrumento (teórico, si se quiere) que sirve para trazar límites, diferenciar y excluir: *una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto*, una posición o una figura. Si está de un lado del límite la figura puede ser sublime; si está del otro, cae y se degrada.

En el vasto mundo de los cuentos de delitos aparece un caso específico de relación entre violencia, muerte y género femenino en la literatura argentina, desde fines del siglo XIX hasta hoy.¹ Es el relato de las mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado, y que parece condensar todas las justicias, y me gustaría titularlo “Para una historia popular de algunas criminales latinoamericanas”.

¹ Jean Franco ha mostrado la relación entre violencia y género sexual en las culturas de América Latina. En su artículo sobre la Malinche, de 1992, “La Malinche: from gift to sexual contract”, *Beelden Verbeelding Van Amerika* (Utrecht: Publications of Rijksuniversiteit te Utrecht, Bureau Studium Generale, 1992) 71-88, demostró la violencia real y epistémica que oculta la apropiación simbólica de la Malinche como el “primer ejemplo” y “el símbolo” de la mezcla de culturas. Y también mostró las relaciones entre la violencia política del Estado y el género sexual en América Latina (“Killing Priests, Nuns, Women, Children”, *On Signs*, Ed. Marshall Blonsky (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985) 414-420, a propósito del asesinato de monjas en El Salvador (y de sacerdotes en Brasil y Argentina), la violación de mujeres ante sus familias, la tortura de mujeres embarazadas, y la “adopción” (secuestro) de sus hijos por parte de familias de militares en el cono sur. Aquí Jean Franco señaló la correlación de los espacios tradicionalmente asignados a las mujeres en la literatura y la cultura latinoamericanas: el hogar para la madre, el convento para la virgen no madre, el prostíbulo para la prostituta y el cielo para la virgen-madre de Dios. Y dijo que la crítica feminista basada en la crítica al sistema patriarcal y al tráfico de mujeres no lamentó la liquidación de las figuras “sagradas” de madres, cuyo poder doméstico era también servidumbre. Pero esa crítica subestimó quizás, dice Jean Franco, las potencialidades de oposición de estos territorios femeninos cuya importancia como los únicos santuarios se hizo obvia en el momento de su desaparición: el caso de las Madres de Plaza de Mayo.

“Mujeres que matan”: no sólo indica una acción femenina en delito, sino que es sobre todo una expresión que se refiere a un tipo de mujer que produce en los hombres una muerte figurada porque tiene “algo”, armas. La metáfora está inscrita en la lengua: una matahombres, una “killer woman”. Ciertas formaciones lingüísticas con marcas de delito constituyen relatos e historias, y también constituyen “la realidad” misma: el derecho, la medicina, la vida cotidiana, el erotismo. Un tipo de “delito” femenino inscripto en la lengua, puesto en relato, en cadena, y en una red de correlaciones: eso es lo que trataremos de examinar.

Las mujeres que matan hombres aparecen a fin de siglo XIX en la literatura argentina, junto con las prostitutas y las adúlteras.² Aparecen en el primer año de vida de *Caras y caretas* y en el tono festivo del Buenos Aires de entonces: en París y en un juez.

Las mujeres que matan
 En París cierta joven a un juez
 de un balazo dejóle muy mal;
 y como esto pasó ya una vez,
 de las armas de fuego al igual,
 nos demuestra que existen ¡pardiez!
 señoritas de fuego central.³

Las que matan forman parte de una constelación de nuevas representaciones femeninas pero se diferencian nitidamente de las demás. Son el revés o la contracara de las víctimas. Cuando los hombres matan mujeres en las ficciones las acusan casi siempre de “delitos femeninos” o “delitos” del sexo-cuerpo: aborto, prostitución, adulterio; criminalizan su sexo antes de matarlas. En ese relato, las víctimas nunca son madres. Las que matan hombres, en cambio, se diferencian de las “víctimas” porque son madres o vírgenes, y tienen un “fuego central”.

² La que mata, es, por supuesto, pariente cercana de la *femme fatale*, que es una de sus versiones posibles. Dice Rebecca Stott, en *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The MacMillan Press, 1992) que la mujer fatal nace a fin del siglo XIX, junto con la “New Woman”: Sarah Grand habría inventado este último término en 1894, para referirse a las mujeres que estaban entrando en la educación universitaria y en nuevas áreas de empleo (12). La mujer fatal surgió en Inglaterra en un período de incesante clasificación y denominación, cuando se define la sexualidad normal, la anormal y las perversiones (23). La novela victoriana muestra la fascinación que produce esta mujer, que emerge acompañada de médicos. En *Drácula*, en 1897, aparece el médico y las mujeres sexualmente voraces, insaciables; ese mismo año, dice Stott, se unieron diferentes sociedades sufragistas en la *National Union of Women's Suffrage Societies* (73). Según Stott, la figura de la *femme fatale* circuló junto con la expansión imperial de Inglaterra, la medicina, la criminología y la prensa. Y circuló junto con otros “slogans de peligro”: el peligro negro, el amarillo, el americano, y hasta el “blanco”, con la “decadencia” y la “degeneración”. La correlación central de Stott: la mujer fatal como signo (se trata de una construcción cambiante) depende de qué otra cosa, además de la mujer, es considerada culturalmente o políticamente invasora en un momento o punto histórico (44).

³ *Caras y Caretas* 7. Semanario festivo, Literario, Artístico y de Actualidades, Año I (19 de noviembre de 1898). Debo este texto a Viviana Hurtado.

Ocupan una posición específica en la lengua, en la cultura, en la literatura y también en el cine, de modo que es posible verlas en persona. Por ejemplo, en la película de Pedro Almodóvar “Qué he hecho yo para merecer esto” (1984), que sintetiza bastante bien la construcción y el relato que quiero analizar, Carmen Maura es Gloria, una “mujer honesta” que se diferencia de la prostituta que vive precisamente en el apartamento de al lado. Es madre y está casada. Y la primera escena de la película en el gimnasio la muestra como fuertemente sexuada, casi como sexo puro, mudo, con un desconocido. Gana su dinero limpiando gimnasios y casas de otros, tiene dos hijos y tiene a la suegra en su pequeño apartamento de la periferia de Madrid, y está casada con un taxista aficionado a “lo alemán” (ha vivido en Alemania y aparece de entrada en el taxi cantando en alemán). El marido le pega por no plancharle una camisa para ir a esperar al aeropuerto a su amiga, la alemana cantante (una nostálgica nazi que le propone falsificar las memorias de Hitler), y lo mata con un jamón. Lo mata en el momento mismo en que él muestra su parte nazi (o su nostalgia franquista). Gloria se lo confiesa al policía-detective, en clave Almodóvar, que viene a su casa; le dice que ella misma lo mató, pero el policía distraído no le cree y por lo tanto no recibe justicia. “Qué he hecho yo para merecer esto”: el título es de Gloria, es lo que la lleva al crimen y a la liberación de la justicia estatal. Al fin, se libera de la suegra que vuelve a su tierra, al sur, pero también despide a uno de sus hijos porque la abuela, que es Chus Lampreave, se lo lleva.

Una serie de cuentos como éste ocurren en la literatura argentina entre los dos fines de siglo, entre dos modernizaciones por globalización. Con ellos puede trazarse una cadena, histórica y cambiante, de mujeres que matan.

La primera es Clara, una bella travesti, falsa estudiante de medicina, madre soltera y asesina serial que funda el relato policial en Argentina: el cuento es “La bolsa de huesos” de Eduardo Holmberg, de 1896.⁴ Pero podríamos titularlo “Crímenes en la Facultad de Medicina”, porque Clara ataca la ciencia médica en su raíz matando estudiantes de medicina con una droga peruana desconocida que produce éxtasis y muerte. Y después de matarlos les saca una costilla. Firma los crímenes como “mujer”: la costilla, el éxtasis y la muerte sintetizan la justicia del sexo. Los mata porque el primero no cumplió su palabra de casarse cuando tuvo un hijo suyo. Narra un hombre de ciencia, médico e investigador naturalista que se burla de sí mismo como escritor, porque dice que publicó “La bota fuerte y el chiripá

⁴ En Eduardo L. Holmberg (1852-1937). *Cuentos fantásticos*. Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya (Buenos Aires: Hachette, 1957) 170-236. (“La bolsa de huesos”, dice A. Pagés Larraya, apareció en un volumen de 114 páginas editado por la Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco en 1896.) Decimos que Holmberg, con Clara, funda el relato policial en Argentina porque es el primer escritor que experimenta con casi todos los géneros literarios que se asocian con la modernidad de fin de siglo: la literatura fantástica, la ciencia ficción y la literatura policial. Pero si se toma “fundación” en un sentido estrictamente cronológico, “La bolsa de huesos”, de 1896, tuvo por lo menos un precedente, que es “La pesquisa” de Paul Groussac, de 1884 (publicada originalmente como “El candado de oro”). Véase Nadia Altschul, “Detective y criminal: los precursores del género en el relato policial argentino”, a aparecer en *Global 10* (1996). En el mismo año de “La bolsa de huesos”, 1896, Holmberg publica *La casa endiablada*, de la que dice A. Pagés Larraya que es la primera novela policial escrita en la Argentina, y “la primera en la literatura universal en que se descubre un delito por el sistema dactiloscópico” (inventado por el argentino Vucetich) (80).

como factores de progreso”, y también una disertación sobre la mentalidad del cangrejo, cuyo último capítulo se titula “El cangrejo en administración y en política”. Este científico se ha convertido ahora en detective, dice, porque quiere escribir una novela y también mostrar las ventajas de la medicina legal, de la frenología y del análisis de la escritura, para el descubrimiento de la verdad. Quiere demostrar, en la literatura, que la ciencia puede conquistar todos los terrenos.

Se vale de un retrato o identikit “masculino”, pasado por un taller de fotografía, pero pronto descubre los signos femeninos del asesino, las huellas del género: su perfume, su letra y su nombre en un trozo de carta olvidada en un cajón: otra vez la firma de mujer, Clara. La descubre precisamente llamándola Clara, después del último crimen, en el velorio de la víctima sin costilla. Ella, nombrada y descubierta, se rinde. El doctor la acompaña a su casa y la ve cuando sale de la habitación contigua después de quitarse la ropa de hombre, como él le ordenó, y ponerse ropa de mujer y soltarse el pelo:

Sentí que todas las inserciones musculares parecían desprenderse de sus respectivos asientos [...] ¡Qué soberana belleza vieron mis ojos asombrados! (223).

Se rinde ante la belleza que mata y justifica a “aquel personaje de Hoffmann que vendió su reflejo una noche de San Silvestre” (223). Y entonces le aplica lo que él mismo llama una “justicia literaria”: que tome porción doble del veneno peruano. Le aplica una justicia que está más allá de la del Estado; le ordena que se mate para salvarla de “la garra policial” (231).

El detective narra el caso conversando con el frenólogo Manuel de Oliveira César, que lo acusa de haber cometido un delito ordenando el suicidio, pero él alega que “el secreto médico se sobrepone a las demás leyes sociales” y que se dedicará a escribir la novela (231). Con esto cierra el caso de la “justicia literaria”. Después, medicaliza la mente de Clara: dice que era una infeliz neurótica, una histérica. Y al fin la redime como madre, porque murió, en éxtasis, apretando con la mano izquierda un relicario de rubíes que él creía contenía el veneno, pero que, según se vio después, escondía la foto de su hijo.

Clara, la primera asesina del género policial en Argentina, es a la vez una paciente de Charcot y una bella Circe vengativa que sabe medicina. Encarna mejor que nadie la modernidad de fin de siglo en la “literatura científica” del relato policial: mata hombres de ciencia cuando se saca la ropa de hombre y no recibe justicia del Estado, en el momento mismo en que aparecen las primeras mujeres en la Facultad de medicina de Buenos Aires, es decir las primeras médicas, que fueron también las primeras feministas argentinas.⁵ Esta

⁵ Lily Sosa de Newton, *Las Argentinas. De ayer a hoy* (Buenos Aires: Ediciones Zanetti, 1967), se refiere extensamente a las primeras médicas en el Cap. V “El feminismo en la Argentina”, 142-159. Cecilia Grierson (1850-1934) fue la primera; se recibió en 1889 y en 1893 dirigía la Escuela de enfermería. “A su iniciativa se debe la fundación del Consejo Nacional de Mujeres de la Argentina, entidad que cumple una labor de gran envergadura para la época, en su afán de elevar el nivel moral e intelectual de la mujer” (143). En 1905 sólo 11 mujeres se habían graduado de la Universidad de Buenos Aires; entre 1905 y 1910 eran 25 en medicina, educación y ciencias, y todas fueron defensoras del avance social y económico de las mujeres, según Marifrán Carlson en *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina From Its Beginnings to Eva Perón* (Chicago: Academy Chicago Publishers,

correlación “real” es la que quiero marcar en los primeros cuentos de “Crímenes en la Facultad de Medicina”. Y no sólo la otra correlación “real” de la modernidad de fin de siglo: la bella y la ciencia, la histeria, el teatro, la fotografía, el género policial, las identificaciones e identidades, la semiología y la abducción.

Dos ejemplos literarios de la fecundidad de la histeria, en cuanto a los “crímenes” de la literatura, se leen en *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, de Georges Didi-Hubermann. El primer crimen es en realidad la continuación de la historia de Clara con el médico, pero en un teatro de París y en 1909, y está en la página 272, cuando Didi-Huberman considera al teatralismo histérico como práctica de la crueldad: *el crimen del que mira*. La histérica, dice, ama con la imagen: espera con la imagen, odia, muere y asesina con la imagen. Y se refiere a una obra del *Théâtre de l'épouvante* de André Lorde, dedicada al gran psicólogo Alfred Binet y representada en el Grand-Guignol de París en 1909, que termina con la venganza de la bella Clara: “Claire arroja en la cara de su experimentador, médico, el eficaz vitriolo desfigurador” dice Didi-Hubermann.

El segundo ejemplo literario de la fecundidad de la histeria en cuanto a los “crímenes” de la literatura ocurre también en París, en 1928, y está en la página 150. Didi-Huberman cuenta que los surrealistas conmemoraron ese año el “Cincuentenario de la Histeria”, reproduciendo los éxtasis fotografiados de Augustine, *sus clichés del éxtasis* dice, y cita a Aragon y Breton: “Nosotros, surrealistas, celebramos aquí el cincuentenario de la histeria, el mayor descubrimiento poético del fin del siglo XIX.”⁶

1988) 83. Pero para poder oír a la primera médica argentina hay que leer a Juan José de Soiza Reilly, uno de nuestros Virgilioes en el mundo del delito en la ficción. En “Habla la doctora Cecilia Grierson”, *Mujeres de América* (Buenos Aires: Anaconda, 1934) 95-103, cuenta ella misma lo que ocurrió cuando se presentó a inscribirse en la Facultad, en los 1880: “Imaginaos la sorpresa. ¡Qué susto burocrático y científico para aquellos graves señores de la Facultad! ¡Una chiquilina de veinte años y, además, bonita, pretendiendo usurpar la ciencia de los hombres!” Es fácil reconstruir el miedo imaginativo de los antiguos dómines, dice Soiza Reilly: “—¡Una mujer doctora en medicina! El mundo anda al revés. ¿A dónde iremos a parar si todas las mujeres quieren hacer lo mismo?” (95). “Era la primera vez que un traje femenino invadía el sagrado recinto de la ciencia. Al principio, sonrisas irónicas. Una que otra tentativa conquistadora de Don Juan. Pero, pronto, los muchachos comprendieron que la jovencita anunciaba en sus ojos la fuerza de sus puños [...] Para que su aspecto físico no chocara en medio de los hombres sacrificó su cabellera. Un día apareció en la Facultad con los cabellos cortos. Cecilia Grierson fue la primera mujer argentina que se anticipó, en casi medio siglo, a la moda presente ...” (96). Cuenta Cecilia a Juan José lo que le costó conseguir que el gobierno la autorizara a poner flores y plantas en las salas de enfermos: “—¡Si viera usted lo que me costó convencer a los directores de hospitales! ¡No querían! ¡Afirmaban que las flores hacían daño al paciente! Ignoraban que la salud entra muchas veces por los ojos ...” (101). Concluye Soiza Reilly, a comienzos de los 30: “Actualmente vive su bella vejez en plena juventud de ensueños. En verano se refugia en su casa de “Los Cocos”, en las sierras de Córdoba, conservando su afición refinada por el arte pictórico. Allí, en una de sus casitas, ofrece hospitalidad a los artistas que sueñan y trabajan. ¡Mujer admirable! Sacrificó su amor por el amor de los demás. La mujer criolla le deberá una estatua. ¡Todos los argentinos tendrán algún día que besarla en bronce!” (103).

⁶ Georges Didi-Hubermann en *L'Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Paris: Macula, 1982), además de registrar estos crímenes literarios, se refiere específicamente a la histeria como espectáculo, como teatro del dolor y la pasión, y analiza su relación

Nosotros celebramos este año, en Buenos Aires, el centenario de Clara, el “descubrimiento poético del género” (científico y policial) del fin del siglo XIX.

con la fotografía como aparato de subjetividad, y también su relación con “la criminalidad” y la identidad femenina. Trabaja con las fotografías que se tomaban a las “histéricas” en el hospital de la Salpêtrière, con la “Iconografía fotográfica de la Salpêtrière” entre 1875 y 1880 que, dice, sólo en 1888 nos da un retrato de hombre (82). La hipótesis central es que la situación fotográfica fue providencial para el fantasma histórico, así como las “actitudes pasionales” lo fueron para los fantasmas iconográficos (165). En el capítulo titulado “La leyenda de identidad y sus protocolos” dice: “Los médicos de la Salpêtrière fueron como “policías científicos” a la busca de un criterio de la diferencia, entendido como *principium individuationis*; es decir, un reconocimiento, una asignación de identidad (58-59). Como nuestro médico detective con Clara. Y agrega que la connivencia fue “exquisita, táctica e impecable”, entre la Salpêtrière y la Prefectura de policía, porque las técnicas fotográficas fueron las mismas en los dos casos. De esta sutil complicidad médico-policial, dice Didi-Hubermann, se elaboró una noción de identidad a partir del juego combinado de signos e investigaciones, científicas o judiciales, y de sus respuestas técnicas, fotográficas. La fotografía fue la nueva maquinaria de una leyenda: el deber-leer de identidad en la imagen (59). Porque la histeria como pasión, como “contacto entre alma y cuerpo” (73), es “la enfermedad que no tiene lesión ni causa” (74), y que parece “ofrecer el espectáculo total de todas las enfermedades a la vez” (76). Es una “reproducción dramática” y la paradoja del deseo en representación, donde la histórica da a ver, actúa, lo que no puede realizar (78). Es una imitación al extremo, como la foto y el teatro, porque la mimesis es el sintoma histórico mismo, y a la vez una máscara trágica hecha carne, y a la vez simulación, y también don ingenuo y sincero de identificaciones multiplicadas. Roba todos los roles. Una actriz nunca irá tan lejos y tan hondo como una histórica, dice Didi-Hubermann (163). La histeria como fuerza abismal y secreta, como pasión y como *farsa o mentira*: “que una mujer haga mentir a su propio cuerpo! Cómo se puede ejercer honestamente la medicina, si los cuerpos mismos se ponen a mentir?” dice Didi-Hubermann que pensaba Charcot (77). Y muestra cómo analizaba el ataque histórico: como “espectáculo”, “movimientos ilógicos”, “poses plásticas” y “actitudes pasionales” (113); Charcot, dice, *domesticó la más barroca de las teatralidades*. Fue necesario que Freud pasara por el gran teatro de la histeria, en la Salpêtrière, antes de inventar el psicoanálisis (81). Sander L. Gilman, en “The Image of the Hysteric” en Sander L. Gilman; Helen King; Roy Porter; G.S. Rousseau; Elaine Showalter, *Hysteria Beyond Freud* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1993) 345-452, dice que la imagen de la histórica no surge simplemente del interés personal de Jean-Marie Charcot en la representación fotográfica; Charcot no inventó el acto de “ver” la histeria. La necesidad de ver y representar al paciente es parte de una larga tradición europea de representación figurativa del enfermo mental, en la cual debe situarse la imagen fotográfica de la histeria. Es una tradición tanto popular como científica (359). En el mismo libro, Elaine Showalter (“Hysteria, Feminism, and Gender”, 286-344), se refiere a Augustine, la histórica de los surrealistas: entró a la Salpêtrière cuando tenía 15 años, con dolores de estómago y ataques convulsivos que a veces la dejaban paralizada: a los 13 había sido violada por el amante de su madre. Pasó 5 años allí y se escapó vestida de hombre en 1880 (311). Dice Showalter que un grupo de coreógrafas y bailarinas montó en el Trinity College de Connecticut un espectáculo sobre Augustine titulado “Dr. Charcot’s Hysteria Shows”, y que en Londres en 1991 se representó la obra de teatro *Augustine: Big Hysteria* (313). Showalter escribió sobre Augustine en *The Female Malady* (New York: Pantheon Press, 1985). El nacimiento de la novela policial también está ligado con la fotografía. En la Clara de Holmberg se lee claramente la correlación entre la medicina (y el secreto médico), la fotografía, la novela policial y la jurisprudencia en Argentina a fin del siglo XIX. Una correlación de la modernidad, según Jacques Dubois *Le roman policier ou la modernité* (Paris: Nathan, 1992), que muestra las relaciones entre los

La correlación entre histeria, ciencia, teatro y delito femenino, que concluye con la historia de Clara en el *Teatro del espanto* de París, aparece nítidamente en la segunda mujer que mata, durante la representación, en la obra de teatro *Saverio el cruel* de Roberto Arlt, en 1936.⁷ Susana es una joven rica que se disfraza de reina loca para burlarse, con un grupo de amigos, de un pobre vendedor de manteca llamado Saverio que viene a su casa. La “farsa” se va a representar durante “una fiesta de disfraces en la estancia”. Y de entrada dice Susana: “Este año no dirán en la estancia que se aburren. La fiesta tiene todas las proporciones de un espectáculo” (445).

En la fiesta, en el último acto, dice un personaje: “Tengo el gusto de presentarles a la inventora de la tragedia y de la más descomunal tomadura de pelo que se tiene conocimiento en Buenos Aires. Nosotros los porteños nos hemos especializado en lo que técnicamente denominamos cachada. La cachada involucra un concepto travieso de la vida. Si mal no recuerdo, el difunto literato José Ingenieros organizó, con otros animales de su especie, una peña de cachadas, pero todas palidecen comparadas con ésta, cuya autora es la pulcra jovencita que con ojos apasionados contemplamos todos” (476).

La peña de cachadas de Ingenieros se llamaba la Syringa y era exclusivamente masculina.⁸ A Saverio, que “físicamente es un derrotado” y tiene una “expresión de perro

procedimientos fotográficos y la ficción policial. La policía de la “bella época” usa la técnica fotográfica para sus investigaciones, y la fotografía llamada judicial sirvió para fundar, con la colaboración entre la policía y la psiquiatría, la “antropología criminal”, que es el correlato de la *literatura policial de investigación*, dice Dubois. Muestra que el relato policial juega en el mercado de las ficciones el mismo papel que la fotografía en el mercado de las imágenes, porque la novela policial implica *nuevos usos de lectura*: cambia el modo de comunicación, e introduce relaciones inéditas en el plano de las prácticas y las representaciones (21). El relato policial es voyeurista y fetichista: la focalización de la ficción sobre la vida íntima, y hasta secreta, de los personajes, es consustancial al enigma. Esa focalización y la atención al detalle, a la huella, lo ligan otra vez con la fotografía. La fotografía es huella, traza; la novela de detective practica la huella: los dos modos de expresión se refieren a un mismo principio indicial de la representación (29).

⁷ Roberto Arlt, “Saverio el cruel. Comedia dramática en tres actos”. *Obra Completa*, tomo 2 (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981) 443-486.

⁸ El mismo José Ingenieros, en “La personalidad intelectual de José M. Ramos Mejía (1849-1914)”, Conferencia pronunciada en el Ateneo de Estudiantes Universitarios. En *Revista de Filosofía. Cultura-Ciencias-Educación*. (Publicación bimestral dirigida por José Ingenieros.) Año I, No IV, Julio de 1915: 103-158) habla de la Syringa como un caso de confluencia entre la ciencia y la literatura, y le atribuye el nombre a Rubén Darío. Ingenieros, que se declara socialista, cuenta que frecuentaba el “Ateneo”, donde Rubén Darío concentraba el interés de los jóvenes: en 1898 el poeta Eugenio Díaz Romero editó la revista *El Mercurio de América* que fue auspiciada por Darío y “en la que colaboramos casi todos los ateneístas del último tiempo”. Díaz Romero era bibliotecario del Departamento Nacional de Higiene y charlaba con Ramos Mejía, que era el presidente, dice Ingenieros, sobre Verlaine y D’Annunzio. En “El Ateneo” había algunos no sensibles a la predicación de Darío (como Obligado, Quesada, Oyuela, Holmberg, Argerich) pero también jóvenes favorables a las tendencias modernistas: Lugones, Jaimes Freire, los Berisso, Soussens, Payró, Ghiraldo, entre otros. El “Mercurio de América” fue en cierto modo el portavoz de estos grupos. Dice Ingenieros que Darío dio en llamar “La Syringa” al cenáculo juvenil que frecuentaba *El Mercurio*, nombre que se difundió más tarde, cuando, muertos ya el Ateneo y *El Mercurio*, se rehizo el núcleo con la anexión

que busca simpatía” (448), lo engañan con la locura de Susana, que se cree una reina destronada por un coronel, del que quiere vengarse cortándole la cabeza. Cuando Saverio la ve por primera vez, Susana se muestra en el fondo de la escena con el pelo suelto y vestida de hombre. El que hace de médico lo induce a representar al coronel que la destronó, para ayudarlos a curarla del delirio. Saverio, que se declara antimilitarista pero finalmente acepta ser un “coronel de comedia”, cae en la trampa de la bella.

En el teatro de Arlt no sólo aparece el Ingenieros fumista o “el difunto literato José Ingenieros” sino la representación en la representación, el cine y el psicoanálisis: el grupo de jóvenes estancieros de los treinta aplica a la Syringa (al lado “travieso” y modernista de la cultura científica de fin de siglo en Argentina) la teoría de la repetición del acontecimiento traumático, que es el modo en que el cine de Hitchcock va a representar en 1945 al psicoanálisis y la cura en *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*).

De vuelta en su “modesto cuarto de pensión”, Saverio, “uniformado al estilo de fantástico coronel de republiquetta centroamericana” (461), se posesiona del rol de coronel y dictador militar y quiere dominar el mundo: es Mussolini ante el espejo, es el dictador latinoamericano, es Saverio el cruel. Compra una guillotina y dice que no cree en las ficciones democráticas parlamentarias, que gobernar es cortar cabezas, que necesita cañones antiaéreos, y habla con un vendedor de armas inglés que representa a la Armstrong

de otros jóvenes, que hicieron después su aparición en la revista *Ideas* (134). La Syringa, para Ingenieros, representa la alianza de la ciencia con la literatura modernista; en ningún momento la define, en este texto, como “peña de cachadas”. Jorge Salessi, en *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina*. (Buenos Aires: 1871-1914) (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1995), analiza al Ingenieros de los *Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría* y también al “Ingenieros fumista”, y se refiere al texto citado (y a muchos otros más) a propósito de lo que llama la “Proliferación finisecular de la simulación”, y las “Simulaciones y titeos de fumistas” (133 y sig.). Dice que la simulación fue usada como estrategia de asimilación por inmigrantes y clases sociales en ascenso, y también fue usada como “titeo”, como mecanismo de exclusión de los recién llegados. Y que ese doble uso se articula en la figura, la obra y la vida de Ingenieros, y en la Syringa (141). En las crónicas de sus contemporáneos, dice Salessi, Ingenieros apareció como “titeador jefe” de la Syringa, con Darío, y al mismo tiempo fue rechazado por algunos intelectuales de familias consideradas tradicionales. El teórico de la simulación se declaraba simulador y fue despiadado con los simuladores. La simulación como arma de dos caras, hacia “arriba” y hacia “abajo”. Salessi ha trabajado con casi todos los procedimientos de investigación y de definición de identidades del fin de siglo en Argentina: la literatura, las fotografías, las huellas digitales, los *Archivos*, la psiquiatría y la criminología, y el teatro. Y Sylvia Molloy, en “Diagnósticos del Fin de Siglo” a aparecer en Beatriz González (coordinadora), *Cultura y Tercer Mundo*. Vol. II, *Cambios de identidades y ciudadanías* (Caracas: Ediciones Nueva Sociedad, 1996), se refiere a la Syringa a propósito de la relación entre simulación, ciencia y literatura, y dice: “La Syringa practica la burla de la literatura a través de la literatura, se distingue por sus despiadadas fisgas de otros literatos, sus titeos.” Dice Molloy que “Ingenieros y los syringos inventan un verbo, *lhemisar* o *lemisar*, como homenaje a Lémice Terrieux, célebre simulador francés, y [que] emplean la expresión “Lemisar (o hacer) un lemis” para referirse a los titeos o habituales *PERFORMANCES* con que la Syringa victimiza a los incautos” que, en realidad, son los diferentes-débiles. Molloy hace notar además, y esto es fundamental y se puede leer en Arlt, la coincidencia entre el esquema del titeo y la “terapia” de varios casos clínicos descritos por Ingenieros.

Nobel Dynamite y que le recomienda el Gas Cruz Violeta. Su simulación es perfecta y los que la ven (Susana está ausente) le dicen que se parece a Chevallier en *El desfile del amor* (*Hollywood on Parade* 1934) y entre sí se dicen que está loco.

Uno de los modos de representación característicos de Arlt consiste en dar vuelta su lógica, la de la representación, en cada paso narrativo, de modo que la secuencia consiste en una serie de torsiones. En el segundo acto Saverio es el loco, el actor, y el coronel cruel, como Susana fue loca, actriz y reina destronada en el primero. En el tercer acto, en medio de la fiesta, en un salón rojo profundo con un trono, Susana actúa como reina destronada. Pero Saverio, disfrazado de coronel, da vuelta la lógica otra vez porque le dice a Susana que ya sabe que es una burla. Se acaba la farsa y los invitados, “caracterizados con trajes del siglo XVIII”, se retiran. Saverio la increpa por su actitud feroz de burlarse de un pobre diablo, y entonces la reina Susana da vuelta la lógica una vez más: el otro es el que se disfraza o simula, y no ella. Y le dice a Saverio: te amo, es inútil que te disfraces de pobre vendedor de manteca, eres el coronel que me destronó. Y lo mata con un revólver. Las últimas palabras de Saverio: no era una broma, ella estaba loca de verdad.⁹

⁹ La teoría de Arlt de la simulación-representación pasa por el cine y el psicoanálisis, o por el psicoanálisis en el cine, y por una serie de torsiones, y por eso se acerca a la teoría de Lacan y al cine de Hitchcock: decir la verdad fingiendo. Dice Slavoj Žižek en *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1991) cuando quiere ligar a Lacan con el cine de Hitchcock: “Hay un topos clásico en la teoría de Lacan sobre la diferencia entre engaño animal y humano: el hombre es el único que puede engañar por medio de la verdad misma. Un animal puede fingir ser otro, pero sólo el hombre puede engañar fingiendo que engaña. Esta misma lógica estructura el argumento de muchos films de Hitchcock”. Y agrega: “este ‘afuera’ nunca es simplemente una ‘máscara’ que usamos en público, sino más bien el orden simbólico mismo. Al actuar como si fuéramos algo tomamos cierto lugar en la red simbólica intersubjetiva, y este lugar externo es el que define nuestra verdadera posición, porque en la realidad social-simbólica las cosas *son* precisamente lo que *pretenden ser*” (73). Y nos engañamos si pretendemos ser otra cosa. Parecer, actuar como, simular, es igual a ser, también en la ficción de Arlt. Todo depende de cuántas vueltas o torsiones se haga dar a “la representación” o simulación, un fenómeno de varias caras o un arma de doble filo, siempre presente en Arlt. Y que decide o no cierto sentido, si se la lee como máquina de exclusiones. La niña bien, loca y simuladora, mata al pobre mantequero en la estancia: allí la Syringa funciona como mecanismo de exclusiones sociales, de arriba hacia abajo; como un típico crimen social de los 30. Pero si el mantequero “es” lo que simula en su “locura”, si es Saverio el cruel (y si Susana “es” la reina), la representación se da vuelta, porque Susana mata al dictador fascista latinoamericano de los 30. Ejecuta otro tipo de exclusión, política. Y entonces la “estancia”, o la clase alta, puede dejar de ser el monstruo y formar parte del frente antifascista con los grupos progresistas, tal como va a ocurrir pronto, en la realidad de los 40, con el primer peronismo. En Arlt el problema social, el político y el de género se pueden someter a una doble lectura (y a la función de anticipación), porque con las torsiones de la mujer que mata en el teatro del teatro toca el límite de la representación. En cuanto a las actrices de teatro en Argentina, Lily Sosa de Newton, en el cap. IX “El trabajo de la mujer” (*Las Argentinas. De ayer a hoy, op. cit.*) se refiere al teatro como profesión y dice “En el teatro encuentra la mujer un medio apropiado para desenvolverse con cierta independencia, en un plano de mayor igualdad con el hombre, y con menos sujeción a los convencionalismos sociales, aunque su propio quehacer se nutra precisamente de convencionalismos” (213).

Clara era una histérica y también una médica; Susana es la locura y también la gran actriz de cine de los años treinta: su identificación con el rol es tan extrema que cuestiona, en *el momento mismo de la representación*, la posibilidad misma de la representación, y mata como reina al coronel disfrazado, a Saverio el cruel, al militar latinoamericano que compra armas a Inglaterra. Se salvará de la justicia porque puede encarnar muy bien, como Ingenieros mismo lo temía, “la simulación de la locura en los delincuentes”.¹⁰

No me voy a detener por ahora en la correlación entre las actrices de cine y los militares de los años treinta en América Latina. En 1935 una joven del pueblo de Junín llegó a Buenos Aires, buscando fama y fortuna en el cine y en la radio: Evita.

Pasemos entonces de la estancia a la fábrica y al tercer cuento. Como todos saben, la *Emma Zunz* de Borges quiere vengar a su padre Emmanuel Zunz por un desfalco que le fue atribuido “erróneamente”. Debe matar al culpable, el dueño de la fábrica donde ella trabaja como obrera y donde su padre fue cajero. Emma es una obrera virgen de 18 años que visita durante una huelga al dueño de la fábrica textil, un judío, con el pretexto de delatar a los compañeros, y lo mata. Son los años veinte, pero el cuento está escrito en 1946 y se refiere también al presente de Emma. Entre los dos tiempos, y en Borges, Emma es la Virgen justiciera, enviada de Dios, y también la obrera que se levanta contra el patrón durante la huelga, y también la que mata un judío que trabaja el sábado, o simplemente la que mata un judío. La que mata representa todas las justicias: la de Dios, la del padre, la justicia de clase, la racial y la sexual. Y se burla de la justicia estatal, porque al fin llama a la policía, confiesa su crimen y acusa al patrón de haberla violado, cuando unas horas antes se disfrazó de prostituta y se acostó con un marinero que hablaba otra lengua. Hace ante la justicia una farsa de la verdad; usa la ley y el estereotipo de la virgen vejada para burlar la justicia del estado y poder ejercer todas las justicias, en alegoría. La historia está contada por un cronista pero Borges, en el “Epílogo” de *El Aleph*, dice que el argumento se lo contó otra mujer, Cecilia Ingenieros. Cecilia era “bailarina moderna” e hija del criminólogo-literato José Ingenieros, el mismo de la *Syringa* de Arlt, el grupo bromista de las exclusiones donde participaba Rubén Darío. Los dos Ingenieros ligan a Borges con Arlt en las modernas que matan.¹¹

¹⁰ Los límites de la simulación, dice Ingenieros, son la locura (la patología) y el delito. Y le interesa precisamente ese punto o límite donde las dos o los tres se encuentran (la simulación de la locura en los delincuentes), porque los delincuentes que *simulan* ser locos son declarados jurídicamente irresponsables. Ante la imposibilidad de saber con certeza hasta qué punto la locura es o no simulada en los delincuentes, Ingenieros reclama *una reforma jurídica*. “Demostrado que la simulación de la locura en los delincuentes nace del criterio jurídico con que se aplica la pena según la responsabilidad o irresponsabilidad del sujeto, su profilaxia debe consistir en una reforma jurídica que la convierta en nociva para el simulador. Reemplazado el criterio de la irresponsabilidad del delincuente por la aplicación de la defensa social proporcionalmente a su temibilidad, la simulación de la locura tórnase perjudicial para los simuladores, desapareciendo de la psicopatología forense”. José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, Cap. 5: “Los delincuentes que simulan la locura”: 117. En *Obras Completas*, Vol. 1. (Buenos Aires: Elmer Editor, 1956).

¹¹ Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Buenos Aires: Losada, 1949). En el *Epílogo* dice: “Fuera de *Emma Zunz* (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la *Historia del guerrero y de la cautiva* que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico”. Cecilia Ingenieros aparece dos

Emma es una obrera textil que mata al patrón durante la huelga, y la correlación es casi obvia.¹²

Los cuentos o dramas de Borges y de Arlt están ligados por la presencia de Ingenieros y del cine; los de Borges y de Puig por el cine de Torre Nilsson y el peronismo. Las filmaciones de mujeres que matan durante el fin de los peronismos, la obrera y la sirvienta provinciana, son significativas: Leopoldo Torre Nilsson filmó “Emma Zunz” en 1953 (con el título de *Días de odio*), y *Boquitas pintadas* en 1974. En cuanto al género específico que los encadena: Arlt, Borges, Puig y Torre Nilsson (y por supuesto Beatriz Guido, que se mueve entre ellos) muestran en esos cuentos el modo en que, cada vez, aludían y a la vez eludían el “realismo social”, con las otras versiones y torsiones de las mujeres que matan (así como Almodóvar mostró en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* el modo en que aludía y eludía el neorealismo italiano).

Las que matan parecen polarizarse, simbólica y socialmente, entre “lo más” y “lo menos”: una belleza incomparable que se disfraza de estudiante universitario, una niña estanciera que se disfraza de reina loca, y una obrera que se disfraza de prostituta y de delatora.

Este tipo de polarización se ve claramente en *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig (1969),¹³ donde Raba, la sirvienta (que después será durante un tiempo obrera de fábrica en la capital), mata al policía que es el padre de su hijo que no se casó con ella, y que ahora tiene relaciones con su “patrona”, la niña Mabel. Lo mata con un cuchillo de cocina; le aplica la justicia del tango y del folletín de la radio y del cine. Son los años treinta en un pueblo pero

veces en *El Aleph*: a ella está dedicado “El inmortal”. Propongo relacionar a Cecilia Ingenieros, a los Ingenieros, con ese género único que Borges atribuye a “Emma Zunz”, más allá de lo fantástico y de lo histórico. Entre “Emma Zunz” y Cecilia Ingenieros, en ese punto, Borges escribe su variante específica, la otra cara de la historia de la obrera y el patrón de fábrica del realismo social de los años 30 y 40.

¹² Dice Donna J. Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina* (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1991). Traducción castellana: *El sexo peligroso* (Buenos Aires: Sudamericana, 1994): “La situación de las empleadas textiles es significativa porque esa industria se transformó en uno de las más importantes empleos en Buenos Aires. [...] Hacia 1935, 21000 mujeres componían el 57.3 % de la fuerza de trabajo textil en grandes establecimientos. La expansión de la producción textil significó que las mujeres podían competir con los hombres en el lugar de trabajo industrial” [...] Los hombres se preocuparon porque el trabajo más barato de la mujer les podía quitar empleos. Y también temieron la creciente libertad de las mujeres que eran económicamente independientes” (132). Cuando se escribe “Emma Zunz”, “durante el período 1930-1946, la posición de las mujeres en las estructuras económicas y políticas del país cambió fundamentalmente”, dicen Ronaldo Munck, Ricardo Falcón, y Bernardo Galitelli, *Argentina. From Anarchism to Peronism. Workers, Unions and Politics, 1855-1985* (London and New Jersey: Zed Books, 1987). En la época de la Primera Guerra, las mujeres en Argentina constituían un tercio de la fuerza de trabajo industrial. En 1939 representaban un tercio de los obreros en las industrias química, farmacéutica y de pintura, 48% en la industria del caucho y 58% en la industria textil. El trabajo barato de la mujer fue un ingrediente fundamental en la industrialización de los años treinta en Argentina. Además la migración interna de ese período era predominantemente femenina, contrastando con la migración masculina del exterior de la era anterior (123).

¹³ Manuel Puig, *Boquitas pintadas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

la historia se prolonga hasta el presente. La joven patrona, que es la que efectivamente tiene relaciones con el policía y no quiere ser descubierta, ayuda a Raba a escapar de la justicia con el argumento de que él la intentó violar, borracho y con un revólver. Raba no sólo burla, como las otras, la justicia estatal, sino que recibe un premio al final de la novela: se casó con un campesino viudo y está rodeada de hijos, de abundancia y de naturaleza. Y la justicia final se aplica a la ex niña Mabel, que termina pobre y con un hijo con poliomiélitis. La historia está contada por cronistas y documentos médicos y policiales.

En el “folletín” que es *Boquitas pintadas* las mujeres representan las clases sociales, y los hombres las conexiones o relaciones entre las clases. La alianza entre la sirvienta y su patrona para burlar a la justicia (una alianza femenina que se insinuaba en el *Epílogo* de “Emma Zunz”) sigue la lógica de la polarización social de las mujeres que matan: no pertenecen a la clase media o a un término medio.

Raba, escrita “en folletín” al fin de los sesenta, mata a un policía, como tantas guerrilleras urbanas de ese momento: mata a un representante del estado. En *La prueba* de César Aira, de 1992,¹⁴ una *nouvelle* que debería llamarse “Mujeres que matan en el supermercado”, aparecen Mao y Lenin, dos chicas punks que pretenden ser lesbianas y que quieren seducir a otra chica, una virgen deprimida llamada Marcia, que pasa por la calle de vuelta del colegio. Es el cuento de la última globalización: entre las estrategias de seducción, las chicas hablan de ciertos programas de televisión, de la música rock, y de fiestas en discotecas con las celebridades del momento, todo en el Mc Donald’s argentino que es el Pumper. Allí las punks agreden brutalmente a las mujeres empleadas. Al fin, deciden darle a Marcia una prueba definitiva de su amor y se dirigen a un supermercado. Mao y Lenin se presentan como el “Comando del amor”: roban las cajas, incendian el supermercado y matan a empleados y consumidores, hombres y mujeres sin diferencia, con una violencia extrema. El relato está narrado desde afuera y desde la virgen (aunque sin darle el yo), y cuenta una transformación en la percepción del mundo, una “revolución”, porque cuenta “la conversión” de Marcia, después de contemplar la violencia “real” en el supermercado, *que se dirige a ella sola*. Marcia es la única destinataria del espectáculo en vivo: de “la prueba”. En el cierre del texto “tres sombras salieron ...”

La prueba es un texto sobre “la revolución femenina” y sobre la revolución del espectáculo y de la imagen, y también sobre la violencia del consumo y la modernización de los noventa en Argentina. Mao y Lenin, las guerrilleras anteriores, ahora punks-lesbianas, atacan de raíz (como Clara, la primera) cierta “modernización” latinoamericana.

LAS TORSIONES DE LA CADENA

De los crímenes en la facultad de medicina a los crímenes en el supermercado: entre dos saltos modernizadores, la cadena de cuentos de mujeres que matan parece tener diferentes reversos, lados o torsiones (diferentes tipos de correlaciones) que la ponen en contacto con cierto exterior, cierta “realidad”.

El primero de esos lados es el de la ficción o cierto reverso de “realidad”. La cadena de ficciones (las mujeres que matan encadenadas) parece entrar en correlación (como se vio

¹⁴ César Aira, *La prueba* (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992). El texto está datado en 1990.

en las notas, con algunos datos “reales” y numéricos) con coyunturas de ruptura del poder doméstico, con ciertas irrupciones femeninas en la cultura argentina: las primeras universitarias, las primeras obreras, actrices, guerrilleras y otras pioneras.

“Para una historia popular de ciertas criminales”: los cuentos de mujeres que matan dicen algo que no se dice sino con ellas en la literatura argentina; cuentan una historia de cierta cultura femenina en Argentina. Que no pasa por la de las escritoras sino por otras redes y que cuenta las irrupciones violentas que tuvieron un carácter fundante en la política y en la cultura, y también en el juego de los géneros literarios, teatrales y cinematográficos. Y en ciertas subjetividades femeninas. La cadena cuenta esa historia con una torsión, porque la cuenta cada vez en “ficción de delito femenino”.

O quizás: cuenta que hay, cada vez, una “nueva clase” de mujeres *porque* las representa “en delito”. Como la picaresca, como si fuera un texto de Kafka, la cadena de mujeres que matan cuenta otra vez que cada vez que un grupo nuevo, un sujeto-posición diferente, se abre camino entre los intersticios de los demás (entre los intersticios lingüísticos, sociales, nacionales, de sexo, de raza), es representado literariamente “en ficción de delito” o ante la ley. Ese abrirse camino en las diferencias es el “delito”: un instrumento que traza una línea de demarcación y transforma el estatus simbólico de una figura (la pionera se transforma en criminal y se degrada), y también un instrumento fundador de culturas.

El primer lado de la cadena literaria es, entonces, la torsión que da vuelta esa “nueva realidad” femenina y la cuenta “en ficción de delito”.

Pero a esa torsión de la ficción sigue inmediatamente otra, jurídica e interna, porque en la cadena el crimen femenino no recibe justicia estatal. Y esa segunda torsión de la cadena, la de la justicia, la pone en contacto con ciertas otras “realidades”. Las que matan no reciben justicia por razones médicas, o porque ni siquiera se sospecha de ellas porque son madres o vírgenes, o porque ante la justicia hacen una farsa de la verdad. O porque usan las yerbas de la exaltación y la muerte, o porque son representantes de Dios y del padre, o porque son la alegoría de la justicia. De todas las justicias: la privada, la sexual, la religiosa y la del padre, y también la justicia social, la económica y la política.

El “delito” es un demarcador, un instrumento de diferenciación que funciona de un modo preciso, porque uno de los sentidos de la sustracción de la justicia estatal en las que matan se ve sólo cuando se lee (se escribe) la cadena desde la parte femenina, que es la que la constituye: desde la que mata en primera persona. Pero en los cuentos argentinos la que mata habla a través de otros porque están narrados en tercera persona (mientras que la primera persona “masculina” de un delincuente aparece a principios de siglo); falta el cuento mismo de la que mata. Es necesaria una torsión de género sexual (o pronominal o narrativo), que a la vez podría ser una torsión nacional, para poder leer uno de los sentidos de esa sustracción de la justicia estatal que se reitera en todas las fases de la cadena. Dicho de otro modo: es necesaria la inclusión en la cadena argentina de un eslabón latinoamericano, que a la vez implica una torsión de género, para poder oír contar el cuento desde la que mata. Y poder ver el sentido de la torsión fundamental que los cuentos latinoamericanos de mujeres que matan ejercen sobre la justicia.

Encuentro esa primera persona en México, en *Arráncame la vida*, de Angeles Mastretta (1986).¹⁵ Catalina cuenta cómo mata en los veinte a una de las autoridades

¹⁵ Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida* (México: Alfaguara, 1986).

políticas locales de la revolución mexicana (un ex militar y gobernador), que es también su marido y el padre de sus hijos. El ordenó asesinar a su amante músico. Catalina usa la droga de Clara, el veneno de la exaltación y la muerte, y le da un té euforizante que mata a la larga. Pero no actúa sola; ese té se lo dio una campesina cuyo marido había sido asesinado por el marido de Catalina; las dos aliadas, de arriba y de abajo, hacen justicia política y sexual al mismo tiempo: éxtasis y muerte al doble asesino de campesinos y artistas. Por supuesto, el veneno es una droga desconocida: nadie sospecha y no hay justicia estatal.

Esta incorporación “externa” a la cadena argentina, esta torsión de la representación por el pasaje a la primera persona narrativa de la que mata es crucial porque define su sentido desde otro lugar. Los cuentos de mujeres que matan, encadenados, constituyen en cada momento la puesta “en delito” de una representación femenina con poder, que no recibe justicia estatal. Pero según cómo se la lea, o cómo se la cuente, desde qué yo (desde la víctima, desde el cronista, o desde la que mata), o según desde dónde se mire la cadena, varía el sentido de la sustracción de la justicia estatal, porque en las que matan el género es el que decide el sentido de la representación. Desde el detective-médico, los estudiantes de medicina, o el pobre mantequero, la que mata se transforma en una mujer neurótica y loca, y recibe una condena médica y social, no jurídica: es el caso de Holmberg y, quizás, el de Arlt. Si se lo cuenta desde la voz femenina, o desde otro género, también literario, la mujer que mata elude la justicia estatal porque hace justicia política y sexual, mata un “delincuente” y recibe un premio liberador (Mastretta, Puig, Almodóvar, y también, quizás, Borges y Aira).

El delito (y el artefacto cultural crimen y castigo) es un demarcador de áreas, un instrumento de diferenciación: crimen sustraído de la justicia estatal por enfermedad (alteración mental o social) o por representar otra justicia “legítima”. La cadena de las que matan plantea un problema crucial de sentido, que depende precisamente de su carácter “de género”.¹⁶

Retomemos, desde la torsión del género, la correlación de la cadena con cierta “realidad”. Las que matan en las ficciones están hechas de “signos femeninos”: todas matan por pasión, por amor o celos o venganza, y sus crímenes son domésticos; matan ex amantes o maridos que no han cumplido con su palabra o mienten. Éste es uno de los cuentos de la cadena: crímenes privados, de pasión femenina desencadenada. Y ese lado del género de la cadena se toca directamente con cierta “realidad”, sin torsión, porque el crimen doméstico es dominante en las mujeres que matan, según estudios y estadísticas en inglés.¹⁷

¹⁶ Mieke Bal, *Murder and Difference. Gender, Genre, and Scholarship on Siser's Death* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988) muestra en un episodio de la Biblia (en sus dos versiones: *Jueces*, 4 y 5) donde Jael, una mujer casada, asesina a Sisera, jefe de una tribu extranjera, cómo varía el sentido según sea hombre o mujer el enunciador del discurso y, en general, según los códigos con que se lo lea: histórico, teológico, antropológico, literario, temático y de género (125 y sig). Analiza también una pintura del siglo XVII, “Giudetta e Oloferne” de Artemisia Gentileschi (*Galleria degli Uffizi*, Florencia), que muestra a Judith cortando la cabeza de Holofernes ayudada por otra mujer; esta segunda mujer, una anciana o una sirvienta, dice, aparece frecuentemente en el siglo XVII cuando se representa un tema similar, por ejemplo en “Sansón y Dalila” de Rembrandt y de Rubens.

¹⁷ Según James W. Messerschmidt, *Capitalism, Patriarchy, and Crime. Toward a Socialist Feminist Criminology* (Totowa, New Jersey: Rowman & Littlefield, 1986), que cita a Balkan, Berger and

La literatura y la realidad se tocan en los “signos femeninos” de las que matan. Pero la “realidad” de la literatura dice más que cierta “realidad” que funciona como su correlato directo, porque las que matan en los cuentos encadenados no solo actúan la pasión femenina desencadenada en “la realidad” del crimen doméstico, sino que además parecen condensar todos los “delitos femeninos” en el campo de lo simbólico (diferentes de los “delitos” del sexo-cuerpo de las mujeres “víctimas”). Son “delincuentes” de la verdad y de la legitimidad, los valores del estado: tienen hijos ilegítimos, amantes ilegítimos, y se sitúan en el campo semántico de la duplicidad, del travestismo, la falsificación y la simulación: la falsa estudiante de medicina, la falsa reina, la falsa prostituta, la falsa violada, la falsa delatora, las falsas revolucionarias Mao-Lenin. Y con estos “delitos femeninos” burlan la justicia estatal. Las que matan en los cuentos actúan “signos femeninos” (los de la histeria: pasión doméstica y simulación) y a la vez les aplican una torsión, porque se valen de los “signos femeninos” de la justicia, como el de “mujer honesta”, para burlarla y para postularse como agentes de una justicia que está más allá de la del estado, y que por eso las condensa a todas.¹⁸

Schmidt, *Crimen and Deviance in America: A Critical Approach* (Belmont, California: Wadsworth, 1980) los crímenes de mujeres (robar en negocios, prostitución en adultas, “promiscuidad” y “incorregibilidad” en las jóvenes) reflejan las condiciones de existencia de las mujeres, definidas desde o por el varón y centradas en la familia, la sexualidad y el hogar. Cuando cometen asesinatos, sus víctimas son miembros de la familia, parientes o amantes (13-14). Algunos autores atribuyen el aumento de la criminalidad femenina a los efectos de los movimientos feministas sobre las mujeres: cuanto más “liberación” más crímenes. Como estos movimientos han demolido los roles tradicionales del género, la “masculinización de la conducta femenina” llevaría al aumento de criminalidad y de violencia. Pero, dice Messerschmidt, más que la “liberación”, es el cambio de posición de las mujeres en la sociedad lo que afecta las actitudes de los que consideran criminales a las mujeres (145). Claire McNab, en “Killing Women” (Delys Bird (ed.). *Killing Women. Rewriting Detective Fiction*. Sydney: Angus & Robertson, 1993: 63-71), dice que muchas mujeres matan ahora en la vida, pero sobre todo en la ficción: las escritoras ejecutan con palabras. Las mujeres están cautivadas por el crimen como entretenimiento, y aplauden a las detectives mujeres. Las mujeres que matan son más excitantes y tienen mucho espacio en los medios. No se trata de crímenes obvios y brutales, sino más sutiles, con venenos en una comida cuidadosamente preparada, la dosis incorrecta de algún remedio recetado, *todos en el campo doméstico*. En la “vida real” de Australia, por cada mujer que mata hay 8 asesinatos hombres. Las pocas que matan a sus parejas, a veces después de años de abuso, rompen el concepto de roles genéricos, dice Claire McNab.

¹⁸ En “Gender, Death and Resistance; Facing the Ethical Vacuum”, *Chicago Review* 35.4 (1986) 59-79, Jean Franco escribió que las Madres de Plaza de Mayo mostraron en Argentina (en *La Razón*, 31 de mayo de 1985) que el discurso sobre masculinidad y feminidad es una construcción social, y apelaron al artículo 259 del Código de Justicia Militar, que declara que “una mujer cuya vida es públicamente honesta puede prestar declaración legal en el domicilio que elija”. Una de ellas, Zulema Leira, pretendió ser honesta y eligió prestar declaración ante la justicia militar en la sede de las Madres de Plaza de Mayo. Hebe de Bonafini declaró que “no reconocemos a la justicia militar, y esa referencia a las mujeres públicamente honestas nos parece totalmente anacrónica. Pero hacerlos venir aquí, mirarlos a la cara, es como ganar una escaramuza menor” (76). Comenta Jean Franco que el movimiento de las madres usó el poder simbólico normalmente usado contra las mujeres, y que el incidente les permitió señalar además que este mismo código militar clasifica a las mujeres como “incapaces relativas”, junto con los inválidos y los que no hablan español. Al usar la posición

Las dos últimas torsiones de la cadena: la pronominal del género, y la de los delitos simbólicos del género, dan un sentido a la justicia de las que matan.

Pero las mujeres que matan no están solas sino con sus víctimas, que ocupan el lado político de la cadena, y su correlación con cierta "realidad". Son una serie de hombres también encadenados que representan un tipo de fuerza que fue crucial, y no sólo en la historia de las mujeres. Ellas:

- matan en 1896 a los futuros *médicos* que inventaron la histeria y la moderna ciencia de la mente con sus fotos y clasificaciones; en la *nouvelle* policial, eliminan de raíz al poder científico que acompaña al estado liberal;
- matan en 1936 al que representa, en el teatro del espejo, al *dictador latinoamericano* que quiere dominar el mundo;
- matan en el otro cuento "realista y social" de los 40 *al patrón de la fábrica* en huelga en los 20;
- matan *al policía* de los 30 en "el folletín" de los 60;
- matan *al político* corrupto del PRI de los 20 en la nueva novela histórica de los 80;
- en los 80 la Gloria del cine de la movida de Almodóvar todavía mata al *taxista* nazi-franquista;
- y en la novela corta y violenta de los 90, Mao y Lenin matan a los *consumidores* del supermercado, hombres y mujeres.

El lado de las víctimas es el lado político de la cadena (el de la correlación y la torsión política) porque mientras las mujeres se polarizan socialmente entre lo más y lo menos (y ésa parece ser una de las lógicas del género), sus hombres se mueven, por así decirlo, en un mismo lugar en la correlación con cierta "realidad": en una de las fuerzas cruciales (científica, militar, política, económica, policial) que sostiene el estado en cada momento. O su "modernización". Pero desde abajo, desde sus fundamentos mismos, en el más pobre representante de esas fuerzas que es la víctima. Las que matan cortan las raíces del poder o cortan el poder en su raíz, desde abajo, en cada momento: desde la ciencia y la universidad, el comercio, la fábrica, la policía, la política local, los taxis y los supermercados.

Mujeres que matan: los elementos claves y violentos de esta figura lingüística, cultural, y literaria: eliminar el poder en su raíz y marcar un avance en la independencia femenina, la hacen especialmente apta para la criminalización, para la fundación y al mismo tiempo para la alegoría de la justicia. La cadena literaria, por las correlaciones y torsiones que traza (por su lado de ficción, de género y político) toca todo el tiempo la realidad: *es* cierta realidad, representada y leída "en ficción de delito femenino".

Finalmente, la cadena tiene un *lado o torsión puramente literaria*, de género literario, que es fundamental porque hace coincidir las irrupciones femeninas, su criminalización y su sustracción de la justicia estatal con ciertas torsiones literarias, también cruciales. Los textos que forman la cadena se definen cada vez en relación con cierto tipo de realismo social; se definen como su otra cara, "más moderna" y con una politización "más perversa". La nueva novela (científica) policial de fin de siglo, el nuevo teatro (cinematográfico) de los 30, el otro,

legalmente asignada a las mujeres y al enfatizar al mismo tiempo su naturaleza de construcción social, las madres fueron mas allá de toda definición esencialista, dice Jean Franco.

el único cuento “realista y social” de los 40, la otra “novela de folletín” de los 60, la “nueva novela histórica” de los 80 y la otra nouvelle violente de los 90. Ese realismo “más moderno y perverso” de la cadena se diferencia del realismo social porque lo que importa en los cuentos de las que matan es la reproducción de la imagen: lo que importa es la torsión de la representación de cierta “realidad”. La cadena de las mujeres que matan puede contar también una historia literaria de la reproducción de la imagen y del espectáculo de la pasión en la Argentina. De “los géneros” modernos de esa imagen: desde la fotografía de Clara, pasando por el teatro de Susana, el cine de Emma y de Raba, hasta la TV de Mao, Lenin y Marcia.

Desde el delito, desde el otro lado de la frontera, los cuentos de mujeres que matan encadenadas abren un mundo de correlaciones y torsiones, que no solamente terminan en cierto lado de la “realidad”. Géneros sexuales, géneros literarios y géneros de la imagen y del espectáculo de la pasión podrían funcionar históricamente de modos semejantes, y podrían coincidir en sus torsiones, con la condición de que se ponga “en delito” la representación femenina.

