

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Electronic Theses and Dissertations

Title

Mujeres que matan: representaciones letales en la narrativa mexicana

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7g89z1kz>

Author

Gomez, Jovana Pinedo

Publication Date

2022

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Santa Barbara

Mujeres que matan: representaciones letales en la narrativa mexicana

Killer Women: Lethal Representations in Mexican Narratives

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Jovana Pinedo Gómez

Committee in charge:

Professor Sara Poot-Herrera, Chair

Professor Silvia Bermúdez

Professor Leo Cabranes-Grant

December 2022

The dissertation of Jovana Pinedo Gómez is approved

Silvia Bermúdez

Leo Cabranes-Grant

Sara Poot-Herrera, Committee Chair

December 2022

Agradecimientos

Este proyecto no hubiera sido posible sin la ayuda de muchas personas, por esto, es que ahora quiero agradecerles por el apoyo y aliento en estos últimos tres años. Primero quiero agradecerle a mi esposo, Alex, sin su ayuda, paciencia, palabras de aliento nada de esto hubiera sido posible. Gracias, mi amor, por cargar el mundo, nuestro mundo, en tus hombros mientras yo me escondía a escribir. Gracias por tu interminable paciencia durante las noches sin dormir, por ser mi paño de lágrimas cuando sentía que ya no podía más. Miles de gracias.

A mis padres, trabajadores del campo que, sin saber el idioma, sin conocer el sistema me han traído hasta este punto. Sin sus primeros empujones, sin sus primeros intentos de motivación para que yo entrara a la universidad, nada de esto hubiera sido posible. A mi hermano, por ser una inspiración, por ser tan fuerte ante la adversidad, por querer siempre ser el mejor ejemplo para él.

Gracias a mi gran directora de tesis, la Dra. Sara Poot-Herrera, por ser tan constante conmigo, por guiarme en este proceso tan difícil, por prepararme para ser la profesionalista que soy hoy día. Sin su ayuda, sus ideas tan brillantes, nada de esto hubiera sido posible. Al resto de mi comité, Dra. Silvia Bermúdez y Dr. Leo Cabranes-Grant, por su apoyo inicial en este proyecto, por leerme y ayudarme a mejorar. Por último, quiero agradecerles a mis amigos y compañeros, Osiris y Lale, quienes, sin su apoyo, ejemplos, consejos, sin sus palabras de aliento y de sustento nada de esto hubiera sucedido.

ABSTRACT

Mujeres que matan: representaciones letales en la narrativa mexicana

Killer Women: Lethal Representations in Mexican Narratives

By

Jovana Pinedo Gómez

In this study, I examine mythological, historical, and literary representations of killer women. This research starts with an examination of three different women, Medea, Clytemnestra, and Elektra. Then it proceeds to exhibit three real women who were made famous due to their killings: Salomé, Charlotte de Corday, and Mata Hari. The last two chapters examine different narratives in Mexican literature and expose the different themes and tropes that authors deploy throughout the 20th and 21st centuries. The study seeks to show the different representations of killer women in literature, the arts, theater, and other cultural productions. It aims to show the impact killer women have had throughout time and still have in our contemporary society.

Chapter 1 aims to explore and reveal the impact that killer women have had since their origin, meaning to display the foundation killer women have had, even in mythological stories and tragedies written thousands of years ago. By offering the power and influence of three killer women: Medea, Clytemnestra, and Elektra, and their representations throughout time; this study creates a foundation of killer women beyond our contemporaries. Moreover, it

directs to explore these three characters' relevance in recent cultural productions such as literature and the arts.

Chapter 2 aims to bridge the gap between the real and the fictional stories and narratives created around killer women. By examining three women: Salomé, Charlotte de Corday, and Mata Hari, and the legacy they left behind in our culture, we can see the fictional and different representations that happen after the imaginary distorts and becomes the owner of these women's stories. As it is known, a lot of the stories about killer women are exaggerated or create other narratives based on their crimes. This chapter aims to show what is real and what is fiction or what is exaggerated among the imaginary, thus separating the line between what actually happened and what society thought to be the subjectivity and identity of these women.

In chapter 3, we bridge the gap between fictitious, confirmed cases and mythological narratives based on the myths within Mexican narratives and literature. It starts with the short story "Emma Zunz" by Jorge Luis Borges, which depicts the relationship between contemporary literature and Greek tragedies. Then, it proceeds to show the different fictitious narratives created around killer women in the 19th, 20th, and 21st centuries. It also offers the different types of womanhood depicted within these narratives, which women were allowed to kill and their destiny. In the end, it shows the actual cases of killer women narrated in the form of chronicles. This is done to create a path of storylines and set the relevance of women killer's narratives within Mexican literature.

Chapter 4 shows three different famous cases in which women have been killed, and their stories have been transformed into literature. The first case is about Elvira Luz Cruz, a mother of four who killed her children. The narratives analyzed about this case show the scenarios leading Elvira to kill her offspring. The second case depicts the case of las

Poquianchis, three successful entrepreneur sisters with multiple prostitution establishments in Guanajuato, Mexico. Their story was exaggerated beyond repair; thus, they ended up in jail for “killing” several prostitutes and violating specific laws prohibiting prostitution. The last case shows how the hyperviolent State of Mexico has impregnated its society by creating vigilantes and “sicarias” (paid assassins).

This study investigates the representation, subjectivity, and identity of killer women within different scopes: the mythological, the real and within literature, particularly within Mexican narratives. We create a guide through time and different events that are relevant to the character of the killer women; it shows the different approaches authors and cultural creators take toward the representation, and the subjectivity and identity of the killer women. It also states the anxieties and traumas that are created within society after women commit this crime through the representations of their acts. Thus, it contributes to the overall representations of killer women within Mexican literature.

VITA OF JOVANA PINEDO GÓMEZ
December 2022

EDUCATION

2017 – 2022 Ph.D. in Hispanic Literatures, University of California, Santa Barbara

2014 – 2016 Master of Art in Spanish, San Diego State University
- *Concentration: Hispanic Literatures and Linguistics*

2010 – 2014 Bachelor of Arts and Science in Spanish *with Distinction in Spanish*, San Diego State University

ACADEMIC POSITIONS

2022 – Present Assistant Professor of Spanish, Eastern New Mexico University

2018 – 2022 Teaching Assistant of Spanish, University of California Santa Barbara

2020 – 2022 Engaging Humanities Fellow, University of California Santa Barbara

2018 – 2021 Interpreter and translator, Interdisciplinary Humanities Center, UCSB

2020 Summer Spanish Fluency Evaluator, University of California, Santa Barbara

2014-2016 Teacher Associate, San Diego State University

PROFESSIONAL CONFERENCES

(* denotes presider officer)

- “Necrowriting: Mexican Authors Against Violence”, 118th PAMLA Conference. November 2021.*
- Book Presentation with autor – *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006 – 2019)* by Magali Velasco Vargas. Tiempo de Literatura, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali. October 2021.
- “Frontera, violencia y cuerpos femeninos: necroescritura, desapropiación y comunalidad escritural en las narrativas de mujeres mexicanas encarceladas.” RMMLA 74th annual Convention Online — University of Wyoming. October 14-16, 2021.
- “De antídotos y venenos: el uso de remedios caseros para matar en Ángeles Mastretta” XII Congreso Internacional Terceros incluidos: De vacunas y antídotos en la cultura mexicana, Feria Internacional del Libro en Yucatán. April 2021.
- “Luchadoras: at the ongoing fight against gender violence in Mexico”

Drawing Diversity: Identity, Organizing, and Imagining in Comics and Graphic Narratives.
January 2020.

- “Transfiguraciones letales: Mujeres que matan en la narrativa mexicana”
XXIII Congreso internacional de literatura mexicana. Mexico City, November 2019.
- “Los motivos de Luz: Entre la Fiera del Ajusco y la nota roja”
Tiempo de Literatura. Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, México. October 2019.
- “Jefas del narco y su representación en la novela policiaca contemporánea”
Congreso de literatura contemporánea mexicana, El Paso, TX. March 2019.
- “Llegar a China por Mexicali: Notas de lo chino en la narrativa policiaca”
XXII Congreso Internacional de literatura mexicana, Santa Barbara, CA. November 2018.
- “La figura de la detective: El surgimiento del Femicrime en Mexico”
Congreso Internacional de literatura detectivesca en español (CILDE), Lubbock, TX. September, 2018.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO 1 MUJERES QUE MATAN EN LA MITOLOGÍA	9
1.1 Introducción	9
1.2 Medea.....	10
1.3 Contexto y antecedentes	10
1.4 La traición del mundo a Medea	11
1.5 El plan y los motivos de Medea	12
2.1 Clitemnestra	14
2.2 Clitemnestra desde la tragedia de Esquilo	14
2.3 El evento que desencadena la(s) muerte(s)	14
2.4 Clitemnestra poderosa	15
2.5 La voz y monólogo de Clitemnestra	16
2.6 ¿Quién es Clitemnestra y cuáles fueron sus motivos?	17
3.1 Electra	19
3.2 Electra desde la tragedia de Esquilo	19
3.3 Electra orgullosa, llena de odio y rencor	20
3.4 Electra desde la tragedia de Sófocles	21
3.5 Electra hermana	21
3.6 Electra hija	22
3.7 Electra derrotada y la salvación	22
3.8 Recapitulación de las tragedias de Medea, Clitemnestra y Electra	23
4. La representación de los personajes en la literatura y otras artes	23
4.1 Medea en algunas artes	24
4.2 En la pintura	24
4.3 Renacimiento	25
4.4 Siglo XIX	26
4.5 Siglo XX	27
4.6 En la ópera y teatro	28
4.7 Ópera	29
4.8 Teatro	29
4.9 En la literatura	31
5. Clitemnestra en algunas artes	31
5.1 En el arte	32

5.2 Siglo XIX	32
5.3 En el teatro	34
6. Electra	36
6.1 Cerámica griega	36
6.2 Siglo XIX	37
6.3 En el cine	38
Recapitulación	39
CAPÍTULO 2. MUJERES QUE MATAN EN LA HISTORIA: ENTRE ÁNGELES, VÍRGENES Y CORTESANAS	42
1. Introducción	42
1.1 Entre Salomé y Herodías: una breve historia sobre Salomé (<i>circa</i> 14 d. C. – 60 d. C.)	43
1.2 Leyenda y etapas de Salomé en algunas artes y en algunos períodos	47
1.3 Salomé y su belleza en el Renacimiento	48
1.4 Salomé como <i>femme fatale</i> en el siglo XIX	50
1.5 La Salomé de Wilde	51
1.6 ¿Cómo es la Salomé de Wilde?	52
2. El ángel asesino: el sacrificio político de Charlotte de Corday	55
2.1 Los datos	56
2.2 Los motivos de Charlotte	57
2.3 Charlotte en el arte Charlotte en la literatura y arte	58
3. La otra hermana de Salomé: Mata Hari, la espía que no fue	61
3.1 Margaretha antes de Mata Hari	62
3.2 El inicio de Mata Hari: el ojo del alba	65
3.3 El triunfo de Mata Hari	67
3.4 El chivo expiatorio: el fin de Mata Hari	69
Recapitulación	71
CAPÍTULO 3. MUJERES QUE MATAN DE LA REALIDAD A LA FICCIÓN	74
Introducción	74
1. Desde el origen a la ficción narrativa	75

2. La pura ficción	78
2.1 El espacio doméstico	82
2.2 La víctima, o la que no quiere serlo	89
3. De la realidad a la ficción	91
3.1 De la cárcel al papel	93
Recapitulación	96
CAPÍTULO 4. EL CASO DE LAS MUERTAS: DE ELVIRA LUZ CRUZ A LAS POQUIANCHIS Y OTRAS MUJERES QUE MATAN.....	98
Introducción	98
1.1 El caso de Elvira Luz Cruz: la Medea del Ajusco	99
1.2 La madre: ¿qué hace y quién es?	104
1.3 El cuerpo de la madre: uno para los otros	108
1.4 El niño y la madre del siglo XVIII-XI.....	108
1.5 “Imposible guion de radio”	109
1.6 “La fiera del Ajusco”	112
2. El caso de las Poquianchis	116
2.1 Biografía especulativa.....	118
2.2 <i>Las muertas</i>	121
2.3 El negocio	122
2.4 El relajo	124
2.5 Las muertes	125
3. Mujeres de armas tomar	127
3.1 <i>La sicaria de Polanco</i>	128
3.2 La justiciera en <i>Banana Street</i>	130
Recapitulación	133
CONCLUSIONES	134
BIBLIOGRAFÍA	139

Introducción

En este estudio me atañe la participación y representatividad del género femenino en una situación transgresiva. Me interesa el personaje femenino que mata por su carácter de riesgo, por su participación en el delito, y la disyuntiva moral¹ que existe alrededor de tal personaje. Me interesan aquellas mujeres que son calificadas con adjetivos (digamos) salvajes: monstruos, bestias, engendros, aberraciones, quimeras, inhumanas, diablos, animales, etc. Es decir, me interesan los personajes femeninos que cometen el delito de matar tanto en la literatura como en otras producciones culturales: el cine, el arte, el teatro, por ejemplo. Además, me interesa el mismo hecho cuando se brinca de la realidad a la ficción, mujeres que mataron en la vida real y se representan en diferentes géneros literarios o culturales. Me intrigan los motivos que las llevan a este límite y cómo lo hacen.

Al mismo tiempo, me interesa explorar y presentar cómo se modifica el entorno social (familiar, el de la comunidad) en que se desarrollan estos personajes una vez que cometen dicho acto; es decir, exploraré cuáles y qué “realidades” modifican con sus delitos. Me interesa, además, saber cómo este acto, cometido por una mujer, desestabiliza el imaginario mexicano y cómo es representando. Como es de esperarse, este personaje ya ha sido tratado por otros críticos y autores de creación; parto de ellos e intento ofrecer un punto de vista más que, desde el análisis y las comparaciones integren una cultura de este tipo de crímenes, “sin culpa” por

¹ Aunque no me adentraré en esto en una sola sección la disyuntiva y ambivalencia moral que existe frente al personaje femenino que mata es evidente en la representación literaria y sobre todo en la cinematográfica. Como veremos en el caso de Elvira Luz Cruz su moralidad ha sido juzgada y llevada a juicio por el imaginario y el pueblo del México de la década de 1960.

parte de quienes lo realizan. He encontrado al personaje en la creación, en la crítica literaria, en gestiones culturales, en el ámbito legal y demás nichos sociales. Para entender la relevancia de este personaje femenino que mata es vital conocer el ambiente que ha creado la previa creación y crítica en torno a esta protagonista. Diferentes formas de creación literaria han surgido junto a este personaje, y entre estos aparecen las varias antologías. Prueba ésta de la recurrencia del tema en el acto de la creación verbal y no solamente

Este personaje tan recurrente en la representación literaria tiene su lugar en las antologías producidas en Latinoamérica y en la Península Ibérica. La antología, como su propio género literario (así se ha considerado también), es una estupenda herramienta para entender y explorar la representación del personaje femenino que mata en diferentes partes geográficas, culturas, nacionalidades; en diferentes roles como el de la madre, esposa, amante, etc. Por ejemplo, la antología *Crímenes de mujeres* (2018), editada por Virginia Vidal y Ana Vásquez, reúne 13 obras de distintas autoras latinoamericanas. Aunque no todos los textos tienen como protagonista o dentro de sus personajes a una mujer que mata, existen varios como “La casa” (*Crímenes de mujeres*, 2018) de Mónica Mansour, donde la narradora mata a su esposo después de llevarla a la ruina económica y moral. “Nunca más olor” (*Crímenes de mujeres*, 2018), de Elsa Osorio, donde dos hermanas y su madre piensan que fue la otra quien mata al padrastro que violaba a las hermanas de niñas. El prólogo de esta antología es sumamente informativo y despliega un antecedente muy importante para el tema de los personajes femeninos que matan: Lilith quien, en el Génesis apócrifo —dicen nuestras editoras, y lo sabemos— es la mujer original creada de la espalda de Adán y no de la costilla. Cuentan cómo Lilith es expulsada del paraíso por rehusarse a complacer a Adán y rebelarse con la palabra contra Dios. Al ser expulsada, se enamora de otro ángel caído con quien puebla la tierra. Dios la vuelve a castigar

y le dice que ahora verá morir a sus miles de hijos. Es aquí cuando Lilith llega a la locura y empieza a matar a mujeres embarazadas. Desde el origen [¿de qué?], han existido mujeres que matan. Estos personajes, en este caso mitológicos o bíblicos, fueron vistos como víctimas o como vengadoras despechadas. Sin embargo, como veremos más adelante, el personaje que mata no es siempre una víctima, sino todo lo contrario, es una mujer con armas y que no niega ese lado humano en ella.

En 2017, Tori Telfer publica *Damas asesinas (Lady Killers. Deadly Women Throughout History)*, en donde hace una compilación de 14 mujeres asesinas. En estas historias, o crónicas, se ofrece una mirada a los diferentes motivos y modos de operar de la mujer europea asesina de los siglos XIX y XX. La diferencia es que estas mujeres son asesinas seriales y, aunque aquí no estudio el comportamiento psicológico de la mujer que mata, sí me es importante tener antecedentes que comprueben que la mujer y el personaje femenino que mata tiene varios siglos de ser parte del imaginario universal. Para regresar a Latinoamérica y México, tenemos una compilación de historias por parte de Alia Trabucco Zerán, que en 2019 publica *Las homicidas*, donde relata las historias de cuatro mujeres chilenas que cometieron asesinatos tan atroces y terribles que, en vez de crear un profundo trauma en la sociedad chilena, dichos actos se olvidaron por completo (al menos públicamente). Hubo un tipo de amnesia colectiva en Chile cuando estos casos salían en los periódicos o en las noticias, y la autora de la compilación se da a la tarea de traerlos de vuelta; de darle a estas mujeres [a las homicidas?] un espacio y un sentido de humanidad, ya que al negarle a la mujer la capacidad de matar, de sentir enojo o rabia, se le niega el ser un humano completo.

La crónica mexicana también tiene un papel importante en la representación del personaje femenino que mata. Por ejemplo, tenemos la compilación de crónicas *Miradas que*

matan: crónicas de mujeres asesinas (2019), de Agustín Sánchez González. El libro inicia con un reportaje publicado en 1836, titulado “Ola de crímenes: mujeres matamaridos”. Esta crónica comienza con el singular asesinato del diputado mexicano don Manuel Muría, ejecutado por su esposa doña Carlota Guevara, quien lo mató a puñaladas. Las crónicas son tomadas de publicaciones de periódicos mexicanos de los siglos XIX y XX. Recorre todo tipo de casos reales: desde madres que matan a sus hijos, señoras de la tercera edad que matan niños, mujeres que matan a su violador (la mayoría de las veces su pareja amorosa) y culmina con el famoso caso de María Teresa Landa, quien fue Miss México en 1928 y en ese mismo año mata a su pareja sentimental. María Teresa asemeja a una Medea enferma de celos y llena de venganza, pero sin cumplirla al matar a los hijos. [considerar el engaño por parte del esposo, bígamo además; lo que se dice corre el riesgo de verse sin documentación] Las mujeres que encontramos en estas crónicas, como dice Sánchez González, son parte de una tragicomedia o relajo que puede llegar a ser la nación mexicana cuando se trata de violencia contra la mujer.

En cuanto a la crítica literaria sobre este tema, podemos encontrar a la estudiosa Freda Adler, a la argentina Josefina Ludmer y a Belinda Morrissey, entre otras. En 1975, Freda Adler publica su estudio *Sister in crime: The Rise of the New Female Criminal*, donde expresa que el aumento de las mujeres criminales se correlaciona con el aumento de libertades y con los movimientos de derechos civiles para las mujeres. Es decir, la mujer delincuente surge con las nuevas libertades dadas a las mujeres en Estados Unidos. La mujer no sabe qué hacer con su nueva lograda libertad y la usa para hacer el mal. Anna Jones, en su libro *Women Who Kill* (1980) por otro lado, encuentra que este argumento en cuanto a la mujer delincuente no funciona y no es válido porque, aunque las estadísticas de las mujeres se acercaran a las de los hombres, se sumaban a cifras infladas porque de un 20% de mujeres que delinquían se fueron

a un 200%, pero en realidad el aumento fue tan sólo de 20 a 50 mujeres encarceladas por crímenes violentos.

Para la estudiosa argentina Josefina Ludmer, el delito o la delincuencia “[es] un instrumento conceptual particular; no es abstracto sino visible, representable, cuantificable, personalizable, subjetivizable; no somete a regímenes binarios; tiene historicidad, y se abre a una constelación de relaciones y series” (*El cuerpo del delito, un manual*, 9). Al ser visible, funda culturas, traza límites, diferencias y al mismo tiempo excluye. Los que tienen acceso a él, los que no tienen derecho a formar parte de él, los que lo fundan, los que lo incitan y excluye a los que lo practican. Los somete a una historia y otra realidad a la que no todos tenemos acceso, pero que sí vivimos, aunque sea como consecuencia. Dentro de esta zona de relaciones y series se construyen también conciencias culpables e inocentes, “fabulas de fundación y de identidad cultural”. Además, separa a los miembros de una misma cultura. Como ya se dijo, el delito excluye, diferencia y limita.

Según Ludmer, el delito es una frontera. Es el límite de la cultura. Por ende, si el delito transgrede lo establecido por dicha cultura, la frontera se mueve. Se articula así una constelación de nuevas identidades, voces, creencias, cuerpos, diálogos y leyes. Se crean verdades, discursos canónicos, se construye una frontera del arte que también se mueve. El delito es de los pocos sistemas que involucran al Estado, la política, las sociedades; a los sujetos, a la cultura e incluso a las artes en un mismo espacio o sistema. El delito toca todos los rincones de nuestro mundo social, cultural, etc. Es precisamente lo que las narrativas y productos culturales que se encuentran en esta investigación hacen: mover esa frontera y crear nuevos sistemas, identidades, voces, diálogos.

La estudiosa argentina menciona que no existe un régimen binario en la realidad del delito. Sin embargo, si consideramos el delito como “algo” entero, como una identidad independiente, es posible dividirlo en diferentes categorías, que se convierten en regímenes binarios. Un lado del binarismo sería el delito, así como su aspecto violento y transgresor ejercido por el género masculino. Por otro lado, tenemos el delito que cometen las mujeres. Como el sistema que rige todos los rincones de nuestras culturas es patriarcal, cuando la mujer es la que comete el crimen, las consecuencias, los castigos, las leyes, las verdades, se rigen de una manera muy diferente (como veremos más adelante). Podríamos decir que el delito femenino tiene su propia constelación. Se mueve la frontera del género femenino y, por lo tanto, también la del masculino. Lo que se creía ser exclusivo de los hombres ahora también es practicado por las mujeres y la sociedad se tiene que preparar para lidiar con este nuevo límite y transgresión, y la mayoría de las veces no se está preparado para lidiar con el trauma y el movimiento de la frontera.

Como he mencionado, el delito, así como muchos otros aspectos culturales y sociales, se divide por género. Es decir, solo ciertos aspectos del mundo del delito son accesibles para las mujeres o para los hombres. Las mujeres siempre han sido negadas a ser parte de este mundo y cuando lo son ocupan, por lo general, puestos muy bajos y de poco respeto. Como veremos, los estudios de género son esenciales tanto para definir y esclarecer el porqué las mujeres no son del todo bienvenidas dentro del delito. Al mismo tiempo, veremos por qué surgen productos-consecuencias de las acciones delictivas de muchas mujeres, como en el caso particular que nos concierne en este estudio, de las mujeres que matan en la literatura. Veremos cómo han existido y existen aún, pero de otra manera, opciones de vida definidas

genéricamente para ellas². Estas opciones de vida se definen por medio de diferentes estructuras, reglas, tradiciones y, sobre todo y como veremos, dentro de la misma marginalización o alineación existen ya opciones muy específicas para que la mujer pueda “ser”. Ludmer profundiza más en su ensayo “Mujeres que matan”. Para Ludmer el personaje femenino que mata no es una víctima, sino que tiene armas para defenderse. En este ensayo hace un análisis del personaje latinoamericano e incluye cuentos como “Emma Zunz”, publicado en *El Aleph* (1954), de Jorge Luis Borges, y novelas como *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta. Ludmer dice que las mujeres que matan pueden evitar el sistema patriarcal judicial porque matan con armas desconocidas, que no son “masculinas” o conocidas por el hombre. La mujer, como veremos más adelante, utiliza recetas de plantas medicinales no avaladas ni conocidas por la ciencia masculina, por lo cual puede salirse “con la suya”. No obstante, para Ludmer la justicia que ejercen estas mujeres es: “una justicia que está por encima del Estado, y que parece condensar todas las justicias” (355). Esta justicia femenina para Ludmer pasa por encima del Estado porque a través de estos actos las mujeres retoman su poder y, al ser independientes retoman su subjetividad e identidad. Se condensan, así, todas las justicias porque incluyen las que el Estado no reconoce como justicia: el violador de una mujer, el que mata al padre, entre otros casos.

Belinda Morrissey, en su libro *When Women Kill: Questions of Agency and Subjectivity* (2003), menciona la importancia de las narrativas al representar y crear las subjetividades e identidades de las mujeres que matan. Menciona que la abyección de la mujer es aún más

² Tomo prestada esta frase que Marcela Lagarde y de los Ríos de su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2015) hace en forma de pregunta para dar pie a su investigación sobre la creación cultural de las mujeres.

grande que la del hombre y por eso el trauma que surge después de que una mujer mata es todavía más grande que cuando un hombre lo hace. Para ella, el control que se da a esta crisis o trauma es de suma importancia ya que tiene consecuencias reales que producen efectos no solo verdaderos, sino también culturales y personales. La tesis principal de la autora es: “Female actions, violent and nonviolent, may be read as intentional and legitimate responses to persona and structural forces, and thereby cast light on damaging and limiting structures and discourses” (6). Argumenta que las narrativas que uno cuenta de sí mismo y las que se cuentan de uno son cruciales para la producción de la integridad: “Each narrative is discursively positioned and is constructed through the constraints and enablements of the discourse in which it is located... discourses enact only a limited number of narratives of subjectivity and disallow others” (7). Para Morrissey, los discursos, las narrativas y los géneros dentro de estas son de suma importancia para crear la imagen de la mujer que mata. Ella identifica tres subjetividades/identidades que se utilizan de mayor manera en estos personajes: la mujer monstruo/villana, la mujer-mito y la mujer-víctima. Estas estudiosas ven sin duda alguna la importancia de la representación narrativa de los personajes femeninos que matan, algunos son respuesta a una sociedad hiperviolenta o simplemente son manifestaciones del ser humano que acepta su humanidad.

En el capítulo 1 nos asomamos a un abanico de personajes femeninos mitológicos que matan en las tragedias griegas. Esto nos ayuda a crear una base que, como veremos, se trasmite con el tiempo y tiene una relevancia contemporánea. En el capítulo 2 nos encontramos con el lado “real” de algunas mujeres que mataron y se convirtieron en personajes de ficción, y ellas y sus historias tuvieron diversas representaciones tanto literarias como artísticas. En el capítulo 3 se abre un abanico de ficciones que tienen como personajes mujeres que matan en diferentes

escenarios, con diferentes motivos y con consecuencias disímiles. Por último, en el capítulo 4 se abre un muestrario de casos dentro de la cultura mexicana que impactaron profundamente el imaginario e incluso lo desestabilizaron; casos ficticios y de la vida real en que el personaje femenino mató. Es donde me detengo para analizar obras literarias que representan al personaje femenino en una situación específica, en el acto de su “crimen” provocado por una situación al que es inducida a llevarlo a cabo.

El propósito de esta investigación es abordar la representación del personaje femenino que mata en la narrativa mexicana. Existen, como hemos visto, varios estudios que abordan el tema desde una perspectiva más amplia, pero muy pocos estudian el tema dentro de la literatura mexicana. Con esta investigación y análisis que de ella deriva, espero contribuir a llenar algo más del vacío que aún existe en torno a estos personajes. El propósito es exponer también, lo que creo importante, la identidad y subjetividad del personaje femenino que mata en la mitología, en la realidad (la historia) y en la ficción (y en el cruce de estas narrativas). Ésta representa casos reales ficcionalizados o inventados en la ficción misma, al mismo tiempo que resignifica a personajes mitológicos. Las narrativas que se hacen alrededor del personaje son fundamentales en el momento de crear una imagen de la mujer que mata. -Por medio de estas narrativas inferimos cómo son, cómo se sienten, cuáles fueron sus motivos y cómo actuaron “mis personajes”.

Capítulo I. Mujeres que matan en la mitología

*Medea: What's more, we are born women.
It may be we're unqualified for deeds of virtue:
Yet as the architects of every kind of mischief,
We are supremely skilled.
- Euripides*

I. Introducción

En esta primera parte considero pertinente hacer un recorrido por la mitología clásica, para así explorar los personajes femeninos que matan. Tomo mis primeros ejemplos de la mitología griega que pasó a ser literatura. Directamente comento los personajes que fueron representados en Esquilo³, Sófocles⁴ y Eurípides⁵, y las protagonistas Medea, Electra y Clitemnestra. En estos primeros ejemplos no leeremos solo el mito, sino que comentaremos el tratamiento de los personajes dentro de la obra de los tres autores más reconocidos de la tragedia griega. Puesto que no todas las obras fueron producidas en un solo año, seguiré un orden cronológico, y para ello agregaré una línea visual del tiempo al final de esta introducción. Empezaremos con

³ Esquilo nació durante el año 520 a.C. Fue miembro de una familia aristócrata del municipio de Eleusis. Fue soldado en la guerra contra los persas en 490 a.C. En ese mismo año empieza a escribir tragedias y en 485 a.C. gana su primera competencia de teatro. Continúa con la producción de tragedias hasta su muerte en el año 455 a.C. Se cree que produjo alrededor de 90 obras, pero solo seis se sabe por seguro que son de su autoría. Una de las seis obras fue *Orestíada*, una de las trilogías más populares, escrita en 458 a.C. Otras dos de las seis tragedias que sobrevivieron al tiempo fueron: *Los siete contra Tebas* (467 a.C.) y *Las suplicantes* (463 a.C.).

⁴ Se cree que Sófocles vivió entre 496/5 y 406/5 a.C. Fue miembro de una familia de la clase media-alta del distrito de Colonus. Además, al igual que Esquilo, sirvió en la guerra y se sabe que participó en la batalla de Salamis en 480 a.C. En realidad, lo que se sabe de Sófocles es sobre la obra y legacia que dejó en la tradición dramaturga. Participó en muchos festivales y competencias, sobre todo en el festival de Dionisio llevado a cabo cada marzo. Muere alrededor de 406 a.C., también el último año que entró a una competencia.

⁵ Se conoce poco sobre la vida de Eurípides. Se sabe que nació entre los años 485 y 480 a.C. en la Isla de Salamis cerca de Atenas. De los tres dramaturgos él es el más joven; Esquilo es 40 años más grande y Sófocles de 10 a 15 años. En 408 Eurípides se muda a Macedonia para ser parte de la corte del rey Arquelaos I. Murió en la isla en 406 a.C. Eurípides fue, después de Homero, el dramaturgo más importante de Grecia. Las escuelas utilizaban sus obras para enseñar lenguaje y gramática a los estudiantes. Durante el Renacimiento, al igual que en los siglos XVIII y XIX, fue el autor más influyente en la producción de obras de teatro y drama.

Medea, le sigue Clitemnestra y terminamos con Electra. Añado una transición que nos lleva a explorar las representaciones de estos tres personajes en el Renacimiento, el siglo XIX y en el arte contemporáneo (siglos XX-XXI). Al final, agrego un apartado con los mitos originales.

Entiendo que existen otros mitos con personajes femeninos que han matado⁶. Sin embargo, he seleccionado estos tres personajes por su fuerza mitológica ya que aún los encontramos en diferentes representaciones y relecturas en nuestra actualidad. Los hallamos, como veremos con amplitud en la sección de arte contemporáneo, en la literatura, entre otras categorías y disciplinas. La lista es larga así que exploraremos a estos personajes desde la mirada de diferentes autores, desde las diversas representaciones y cómo aún son vistos en nuestra cultura occidental.

Además, este capítulo cumple con fundamentar la representación de la mujer mitológica que mata tanto dentro de nuestra contemporaneidad como a través de ciertos periodos. Tener a una mujer así en el mismo mito sirve para crear una base y fundamentos sobre la necesidad y fascinación que ha tenido el ser humano con la mujer que mata y su personaje. Tanto ha sido el trauma y la ansiedad que estas mujeres provocan en el imaginario que seguimos viéndolas en nuestros días. Su representación mitológica todavía aparece en tiempos contemporáneos, e incluso representadas en otras mujeres que cometieron actos

⁶ A través de pies de página ofreceré el mito de otros personajes femeninos que también mataron, pero que sus historias no fueron o no están representadas en las tragedias de estos tres autores. Por ejemplo, Medusa. En el mito, Medusa, una de las tres gorgonas, presumía que su belleza era tanta que incluso superaba a la de los dioses. Estas declaraciones y el haber practicado sexo con Poseidón en el templo de Atenea, insultando así a la diosa, le costaron su belleza. Atenea transformó a Medusa en una criatura tan horrible que cualquier persona que la viera se convertía en piedra.

similares. Crear una base como esta nos permite ver tanto la importancia de la mujer que mata a través del tiempo como en nuestros días.

I.II Medea⁷

I.III Contexto y antecedentes

Aquí comento la representación del mito en Eurípides, el único escritor de los tres que toma el mito y lo convierte en tragedia. Existe cierta especulación sobre el origen de la obra. Algunos académicos aseguran que Eurípides reprodujo una obra llamada *Medea* escrita por Neofrón⁸. Otros alegan que el poeta griego tomó la obra de Neofrón como inspiración. Eurípides solo refleja parte del mito de Medea⁹. La obra comienza después de que Medea es abandonada por Jasón en el reino de Corintio. Esta parte de la vida de Medea es escrita por Eurípides en 420 a.C., y en 413 a.C. es puesta en escena por primera vez.

I.IV Cómo y qué es Medea

Al empezar la obra el lector se encuentra con un breve resumen de la gran tragedia que ha caído sobre Medea. La sirvienta se encarga de narrar lo que ha acontecido, el porqué y cómo sucedió. Es aquí donde empieza la descripción de Medea. Mujer temible, nieta de Helios, Dios del Sol, con poderes y conocimientos de hechicería, orgullosa de corazón, poderosa y valiente.

⁷ Figura 3.

⁸ Según Aristóteles y su estudiante Dicearco de Mesina (400 a.C.), Eurípides transcribió la obra *Medea* escrita por Neofrón. Neofrón a su vez fue un dramaturgo de Atenas y se cree que vivió durante la mitad del siglo quinto antes de Cristo.

⁹ Antes de llegar a Corintio, Medea y Jasón pasaron por Yolkos. Ahí Medea convence a las hijas del rey Pelias de que era posible hacer al rey más joven y darle vida eterna al cortarlo en pedazos muy pequeños y hervirlo. Cuando éste no regresa, las hijas exilian a Jasón y Medea. Es otro ejemplo de mujeres que han matado en los mitos griegos.

Temida por muchos, sobre todo por aquellos que se atreven a retarla o jugarle mal. La sirvienta advierte y anuncia la tragedia central de esta obra. Medea ve con odio y desprecio a sus dos hijos (también hijos de Jasón). La preocupación de la sirvienta llega a tanto que evita a toda costa que los niños sean vistos por Medea. Fortuitamente la sirvienta deja de hablar para ceder la palabra a la propia Medea. Explica por qué siente tanto dolor y traición. Jasón se casa con la hija del Rey Creón, abandonando a Medea y sus dos hijos. Después de todos los sacrificios hechos por Medea, el más grande haber traicionado a su propia familia, se siente humillada y burlada por Jasón.

I.V La traición del mundo a Medea

Ocurre después de ayudarle a triunfar en muchas misiones que dejaron a Jasón tierras, poder, riquezas y honor. Sin los poderes y sabiduría de Medea, hubiera sido imposible que Jasón lograra tanto. Es innegable que ella sirve ciegamente al sistema patriarcal representado aquí por Jasón. Sin cuestionar, hizo todo lo que se le pidió, nunca contradijo las órdenes que se le daban. Por este motivo es que se siente traicionada no solo por Jasón, sino por todo lo que le rodea. Encima de lo anterior, ella y sus hijos son exiliados por el rey Creón.

La traición de Jasón simboliza cómo las reglas patriarcales le fallan a Medea. Por otra parte, al caer las reglas que la regían, ve más allá de lo permitido. De allí en adelante, Medea se dedica no solo a denunciar todas las maneras en que el patriarcado abusa de la mujer, sino que toma acción. Además, después de su famoso monólogo¹⁰ sobre los abusos que sufre la mujer, es descrita por los demás personajes, sobre todo por Jasón y el Rey Creón, como un ave

¹⁰ Ofrezco un video que resume las frases más importantes del monólogo de Medea:
<https://youtu.be/AGeWLZalFv4>

de mal agüero, fea, necia, peligrosa y desquiciada. Sin embargo, es evidente que Eurípides favorece la causa de Medea. No solo resalta la inteligencia superior del personaje, sino que pone al coro a su favor.

I.VI El plan y los motivos de Medea

Después de suplicar al rey Creón, Medea extiende un día más su estadía en Corintio. En este momento trama su venganza. Matará a la hija del rey y al rey mismo por medio de veneno. Mandará a sus dos hijos con un vestido, y corona de oro con veneno para la princesa. Después concluye que para proteger a sus hijos debe matarlos ella misma¹¹. Si no lo hace, los Corintios darían una muerte terrible a los niños. En esta parte de la tragedia el coro se torna en contra de Medea: “Since you have shared this plan with us, and since we’d like to help you, and promote the human¹² law, we tell you: do not do this thing (kill her own children)” (107). Apoyan su decisión y sed de justicia al matar a la hija y al rey, pero no están de acuerdo con la matanza de los niños. A pesar de todos los insultos que le dedican, Medea no cede ante su decisión. Concluye que si les dio la vida, ella también puede arrebatarla.

Es importante notar que Eurípides no despoja de humanidad a Medea ya que, al momento de cometer la barbaridad, Medea se doblega y por poco para: “I cannot, no. Good-

¹¹ Otra mujer que mata a su hijo es Filomela. El mito es el siguiente: Filomela y su hermana Progne son hijas del rey Pandión de Atenas. Cuando empieza la guerra contra Tebas, Pandión pide ayuda a Tereo y así es que gana la guerra. En agradecimiento le da en matrimonio a su hija Procne. Sin embargo, Tereo se enamora de Filomela, la otra hermana. Tereo viola a Filomela y le corta la lengua para que no pueda denunciarlo. Filomela le avisa a su hermana lo que ha pasado al tejer la historia en un pedazo de tela. Procne entonces mata a Itis, hijo de ella y Tereo, y se lo da de comer a Tereo en un caldo. Después, las dos hermanas huyen. En otras versiones del mito los roles de las hermanas son al revés, pero los poetas utilizan mayormente la primera versión.

¹² Es importante resaltar cómo aquí el coro dice “la ley humana” y no la ley de los hombres. Lo que ha sufrido Medea va más allá de las leyes establecidas por el patriarcado, por esto se le da licencia para matar, pero no a sus hijos.

bye to all my former resolutions: I shall convey my children from this land. Why should I use what's bad for them to pierce their father's heart, and so inflict upon myself double the pain as well?" (117). Es aquí donde Medea ratifica que matar a sus hijos es la única manera de vengarse de Jasón: "But stop, what's wrong with me? Do I want to be a laughingstock and let my enemies get off scot-free? I must endure. It is my cowardice to even let such feeble words into my mind" (117). El propósito es sin primogénitos, sin esposa y sin estatus social.

La función principal de la mujer es reproducir a la humanidad. Empero, al matar a los hijos varones, Medea causa un daño irremediable al sistema patriarcal. Aunque parece que los hijos son un estorbo para Medea, a lo largo de la obra vemos que ella no soñaba con ser madre: "They, men, allege that we enjoy a life secure from danger safe at home, while they confront the thrusting spears of war. That's nonsense: I would rather join the battle rank of shields three times than undergo birth-labor once" (83). Solo fue madre porque era su deber como mujer.

Al final, el público ve que existe un límite que el patriarcado no debe cruzar. No era suficiente con matar a Jasón; la venganza y la enseñanza debían de ir más allá de lo que dicta la justicia de las leyes. Medea logra su venganza y no es castigada ni por Eurípides. Asimismo, establece una frontera que los hombres no deben cruzar.

II. Clitemnestra¹³

II.I Clitemnestra desde la tragedia de Esquilo

El personaje de Clitemnestra surge en la obra en las tres partes de *Orestíada: Agamenón, Los coéforas y Las Euménides*. La puesta en escena data de 458 a.C., lo que hace a Esquilo, en

¹³ Figura 9.

orden cronológico, ser el primero en adaptar el mito a la tragedia. En esta representación veremos los otros dos personajes que comento directamente, Clitemnestra y Electra. Empezamos con Clitemnestra, también madre de Electra.

II.III El suceso que desencadena las muertes

Primeramente, Agamenón quiere sacrificar a Ifigenia, y naturalmente Clitemnestra se opone. Sin importar los ruegos de la madre y de la hija, Agamenón sacrifica a Ifigenia. Al perder a su hija, crece un odio desmedido dentro de Clitemnestra lo que la lleva a buscar venganza. A pesar de la amargura de Clitemnestra, el coro nos presenta una imagen positiva de la reina: “Lovely she is and kind to the tender young of ravening lions. For suckling of all savage beasts that lurk in the lonely places she has sympathy” (25). A este tenor, es una mujer inteligente e igual de “prudente que un hombre”. Al regresar Agamenón de Troya, Clitemnestra asegura que rogó y nunca perdió la esperanza de que regresaría, y lo trata como un “Dios”. Clitemnestra juega con el papel de esposa abnegada para que nadie sospeche de su plan, matar a Agamenón; inteligencia que Esquilo imagina y le da a Clitemnestra.

II.IV Clitemnestra poderosa

Esquilo presenta una Clitemnestra valiente y orgullosa, que no siente remordimiento ni temor a las consecuencias por vengar la muerte de su hija. Esto se afirma con el presagio de Casandra, la esclava y concubina de Agamenón. La esclava describe a Clitemnestra como una araña, una viuda negra que atrapa a su pareja en las telarañas que ha tejido para matarlo con su venenoso aguijo. Mientras el coro y Casandra discuten la visión, Clitemnestra enreda a Agamenón en una red que ella misma tejó y lo mata con un hacha. Inmediatamente, el coro juzga la acción de Clitemnestra, pero ella no se doblega: “By the right behind my sacrament: By my child’s

Justice driven to fulfillment, by her Wrath and Fury, to whom I sacrificed this man, the hope that walks my chambers is not raced with fear..." (70). Exclama el profundo amor a su hija y la sed de venganza y justicia que la llevaron al asesinato: "No shame, I think, in the death given this man. And did he not first of all in this house wreak death by treachery? The flower of this man's love and mine, Iphigenia of the many tears – he dealt with her even as he has suffered now" (73).

No obstante, también se exhiben los defectos de Clitemnestra. Al momento de tomar posesión del trono, le cede el poder a Egisto. Después, Clitemnestra se torna contra sus dos hijos, Orestes y Electra. Al primero lo manda al exilio y a Electra la mantiene como esclava y le prohíbe contraer matrimonio. La razón es para evitar que los hijos varones de Electra o el mismo Orestes regresen a vengar la muerte de Agamenón. La maternidad de Clitemnestra no es del todo buena. Empero, la odian tanto que entre los dos la matan. Esquilo nos presenta a una Clitemnestra poderosa, valiente y justiciera. Marca también un límite al sistema patriarcal. Sin embargo, el mito no permite que se vaya sin castigo y muere a manos de sus hijos. Esquilo no omite la muerte de Clitemnestra, pero sí le permite dejar que exponga su caso. Esta mujer que mata a su esposo para vengar y hacer justicia a la muerte de su primera hija no termina con Clitemnestra. La representación continúa hasta el siglo XXI.

Los guiños que hace el autor no son suficientes para que los personajes den un trato justo a Clitemnestra, que es juzgada por su propia hija Electra. Repetidas veces la hija demuestra odio hacia su madre por haber escogido a Egisto antes que a su padre, a ella y Orestes. La siguiente cita lo comprueba: "Women save all their love for their men, not for their children" (204). Electra y su hermano no ven el dolor de Clitemnestra. Al igual que otros personajes, el imaginario en el que habitan no les permite aceptar que una mujer mate a su

esposo. Es importante anotar que Clitemnestra es vista como la dueña de su hogar, pero al mismo tiempo se ve como una falta a la figura tradicional de la mujer: “O what perversion, when the woman in the house stand out as master, not the man” (233). Clitemnestra vive en una sociedad tradicional que explica por qué es juzgada tan severamente por todos los personajes. Además, los dioses se encargan de que reciba su castigo. Es condenada a ser un ejemplo para el resto de las mujeres que buscan justicia, sobre todo para aquellas que quieren vengarse de algún hombre.

II.V La voz y monólogo de Clitemnestra

Al llegar Clitemnestra a la casa de Electra, la palabra se le cede Clitemnestra y relata sus motivos para cometer el asesinato. En el monólogo que le dirige a Electra explica:

“But now for the sake of Helen’s lust... for their lives’ sake he [Agamenon] took the life of my dear child... I was unfairly wrong in this, yet not for this would I have gone so savage, nor murdered my own husband, but he came home to me with a mad, god-filled girl and introduced her to his bed... Oh, women are fools for sex, deny it I shall not. Since this is in our nature, when our husbands choose to despise the bed they have, a woman is quit willing to imitate her man and find another lover. But then the dirty gossip puts us in the spotlight; *the guilty ones, the men, are never blamed at all*... I killed. I Turned and walked the only path still open, straight to his enemies. Would any of his friends have helped in the task of murder I had to do?”. [demasiada larga la cita y sin comentario, pero dejarla así por ahora]

Aunque Clitemnestra se justifique y exponga su caso, para el imaginario no es suficiente. El coro lo demuestra al responder: “Justice is in your words but your justice is shameful. A wife should give way to her husband in all things if her mind is sound...”

Encontramos a Clitemnestra atrapada entre su papel de madre y el de esposa. En ninguno de los dos es vista como buena, todo lo contrario, es mala madre y esposa, y en los dos fracasa terriblemente. Es aquí que Clitemnestra le avisa a Electra lo que les pasa a las mujeres que se atreven a hacer justicia: “When a woman gets an evil reputation she finds a bitter twist to her words” (236).

Al final, el lector recoge diferentes aspectos de Clitemnestra, pero el que domina en la tragedia es negativo. Vemos las perspectivas de los hijos, los sirvientes y la población general y todos concluyen que sus actos son justificados, pero al ser mujer se le juzga y condena peor. Aunque Clitemnestra muere por manos de sus dos hijos, el sistema no los castiga con la muerte, solo se les manda al exilio.

II.VI ¿Quién es Clitemnestra y cuáles fueron sus motivos?

La primera descripción de Clitemnestra proviene del coro de mujeres: una madre miserable, traicionera, falsa y malvada. Además, la misma Clitemnestra se describe: “... you’ve often said that I’m a harsh and oppressive tyrant who treats both you and yours with insolent disregard” (152). Sobremanera, vemos la valentía [o el descaro] de Clitemnestra al asumir que ella mató a Agamenón:

“I killed your father. Yes, I did. I’m well aware of that and won’t pretend to deny it. Justice determined his death; I wasn’t alone. And you [Electra] should have taken the side of Justice, if you’d had any sense. Listen! This father of yours whom you’re always lamenting committed the most barbaric crime: he sacrificed your sister to the gods. Iphigenia’s birth never cost him the pains of labor that I went through” (152-53). Incluso admite que no tiene remordimiento ni se arrepiente de lo que hizo.

Sófocles hace uso de la maternidad para justificar a Clitemnestra. Agamenón no tenía derecho alguno sobre el cuerpo de Ifigenia, solo Clitemnestra porque ella le dio la vida. Al momento de sacrificar a Ifigenia, Agamenón también “mata” a Clitemnestra, Aun cuando mata por su hija, Clitemnestra resiente la maternidad. A Electra la mantiene como esclava por no ceder ante ella y Egisto; a sus otras dos hijas las tiene bajo amenaza y lamenta que Electra haya sacado a Orestes de Micenas. De esta manera lo anterior se comprueba cuando llegan noticias de la muerte de Orestes. Después de describir cómo murió, Clitemnestra sonríe, y llena de felicidad aplaude estas noticias: “O Zeus! Can I call this happy news or sad, though good? It must be sad when I pay so dear to save my life” (160). Aunque Clitemnestra aclara que siente tristeza y que no puede odiar a sus propios hijos, no puede evitar la felicidad de ser libre y dormir tranquilamente. El miedo del regreso de Orestes para vengar la muerte de su padre no la dejaba vivir.

El autor no le ofrece una plataforma tan amplia a Clitemnestra como Esquilo; una vez que su felicidad por la muerte de Orestes acaba, no vuelve a verse hasta su muerte. Al pedir por su vida, Electra y Orestes le reclaman el maltrato y le recuerdan por qué debe morir. Sófocles retrata a una Clitemnestra mala, malvada que solo ve por sí misma y por su pareja. Vemos en ella a una mujer egoísta que rompe con las normas del imaginario, que reside para sobrevivir y hacer justicia cuando nadie lo hace por ella.

III. Electra¹⁴

¹⁴ Figura 12.

El mito de Electra da pie a las siguientes tres obras, y dos de ellas llevan su nombre como título. La primicia de las tragedias es que Electra mata a su madre Clitemnestra para vengar la muerte de Agamenón.

III.II Electra desde la tragedia de Esquilo

Al igual que Clitemnestra, el personaje de Electra es parte de la trilogía *Orestíada*. Sin embargo, únicamente aparece en la segunda parte: *Los coéforas*. La puesta en escena data de 458 a.C. Electra solo funciona como apoyo de Orestes, pero ella no ayuda personalmente en el asesinato. Electra se describe a sí misma como, triste, pasiva, temerosa, sin esperanza, alguien que siente lástima hacia sí misma y sobre todo débil sin valentía alguna. Es, además, ignorante y tan pasiva que no hace nada para remediar su situación y solo espera a un héroe que la rescate.

La ignorancia y lástima de Electra es tan grande que ni siquiera recuerda a su hermano Orestes. Al momento de encontrarse con un trozo de cabello en la tumba de su padre, el coro le recuerda al hermano en exilio. Es solo aquí que Electra sale de la tristeza y recobra la esperanza. Sigue un rol muy tradicional de mujer abnegada. Muy poco se puede decir de la Electra de Esquilo. Odia a su madre, pero no tiene la valentía y el poder para vengar la muerte de su padre. Representa un papel muy tradicional de mujer dolida, de luto y que solo se lamenta de sus desgracias.

Aquí encontramos una Electra llena de odio y rencor hacia Clitemnestra y Egisto. Posee la autoridad suficiente para comandar a Orestes. Aunque llora su desgracia, también pide por la ayuda de los dioses para alcanzar justicia. En esta versión del mito, A Electra la casan con un granjero para que tuviera hijos sin sangre noble y así no puedan vengar a su madre y abuelo.

El orgullo de Electra es tanto que en vez de huir a otras tierras se queda casada con el granjero para demostrarle a Egisto la fortaleza y rencor que le tiene.

III.III Electra orgullosa, llena de odio y rencor

La perversión con la que Eurípides representa a Electra es terrorífica. El rencor y la ira de Electra hacia su madre y Egisto son tantas que es ella la que planea cada detalle del asesinato. Cuando Orestes da muerte a Egisto, Electra le pide al mensajero que le cuente cómo fue el asesinato; quiere saberlo todo y sonríe sin cesar. Recita un monólogo dedicado a maldecir a Egisto y a Clitemnestra por ser la autoridad del hogar. Aquí se aprecia que Electra sigue el sistema en cuanto al lugar de la mujer. Resalta su posición tradicional, sobre todo cuando afirma que su lugar es dentro del hogar, “My place is in the house, to keep it tidy. When a man comes in from work it is nice to find his hearthplace looking swept and clean” (196).

Cuando llega la hora, Orestes duda de matar a su madre, pero no le permite titubear: “[Orestes] O God! How can I kill her when she bore me and brought me up? [Electra] Kill her just the way she killed your father and mine ... [Orestes] To kill my mother, whom I must not kill. [Electra] Nothing will hurt you. You are only avenging Father... You must not play coward now and fall to weakness ...” (234-35). Inmediatamente, entre ambos clavan la daga a Clitemnestra. Electra disfruta del terrible acontecimiento mientras Orestes cae en el remordimiento.

Observamos a una mujer dolida y triste por la muerte de su padre. Culpa a su madre completamente sin darle oportunidad de explicar por qué mata a su padre. Su única esperanza es que Orestes, no ella misma, venga la muerte del padre. Acusa a Clitemnestra por tener poder, por expresar su sexualidad y tener un amante. Es evidente lo tradicional del personaje

al seguir los roles de géneros establecidos. Electra teme romper las reglas del sistema y ser castigada, así como su madre. Pese a su temor, manipula a los hombres de su alrededor para cumplir su venganza. Electra representa la rigidez de los roles de género femeninos. Se ve obligada a manipular para lograr su objetivo. Utiliza las normas del patriarcado para su ventaja, pero al mismo tiempo las rectifica al seguirlas y al juzgar a otras mujeres.

III.IV Electra desde la tragedia de Sófocles

Se cree que la obra *Electra* de Sófocles fue escrita en el año 413 a.C. Desde las primeras páginas de la obra, Electra toma control de la situación. Ella misma se describe ante el lector: sola, sin poder, débil por estar sola y doblegada ante la maldad de su madre. Desde este monólogo Sófocles muestra a una Electra que, aunque abatida y doblegada, no abandona la esperanza. Incluso las mujeres del coro le aconsejan que deje ir a la batalla, pero Electra se opone rotundamente: “But how could I willingly fail in my duty and cease to bewail my ill-fated father? No my friends” (140).

En esta versión Electra es esclava/sirvienta en su propia casa y sirve a Clitemnestra y Egisto. Aunque no tiene los medios para vengar la muerte de su padre, hace lo que puede para molestar a Clitemnestra. Se ha encargado de hacerle saber a todo el mundo lo que ha sido de ella en manos de su madre. Electra ante el coro es vista como noble y de corazón valiente. Tampoco se encuentra completamente sola ya que tiene a sus hermanas, Crisotemis e Ingenia, pero las dos decidieron no cuestionar a su madre y vivir en paz.

III.V Electra hermana

Crisotemis trata de convencer a Electra para que deje los ataques en contra de su madre, que olvide la venganza y que mejor trate de vivir en paz. De nuevo, Electra se niega rotundamente.

Crisotemis incluso le advierte que, si no se comporta mejor, Egisto y Clitemnestra la enterrarán viva en una cueva fuera de Micenas. Electra no cambia de opinión, prefiere eso a someterse ante los asesinos de su padre. A su vez, Electra le reclama a Crisotemis no querer vengar a Agamenón y por ceder ante los asesinos. La llama cobarde y mala hija.

III.VI Electra hija

En el primer enfrentamiento entre Electra y Clitemnestra, ambas expresan su odio y sentir. Clitemnestra reprocha la muerte de su hija Ifigenia a manos de Agamenón, y Electra reprocha el asesinato de su padre y que se casará con Egisto. Para Electra esa no fue la forma correcta de vengar a Ifigenia: “What was your justification? Blood for blood, I suppose. But by laying down that law, aren’t you making a rod for your own back? In all fairness, you’d be the next to die” (154). El presagio aquí es claro, sin embargo, es en la única obra en donde vemos que Electra es tan directa con Clitemnestra. Sin duda, Sófocles presenta a una Electra sin miedo alguno, orgullosa y con un amor tan profundo hacia su padre que elimina todo amor de madre e hija.

III.VII Electra derrotada y la salvación

Al llegar las noticias de que Orestes ha muerto, Electra pide la ayuda de su hermana Crisotemis para matar a Egisto. La respuesta de Crisotemis es negativa y su justificación es que Electra no es un hombre, es una mujer que no sabe controlar sus emociones e impulsos. Nuevamente nos encontramos con las restricciones que se le imponen al género femenino. Electra quiere ejecutar el asesinato, pero por ser mujer no le es posible. No es hasta que llega el héroe, en este caso Orestes, que se hace justicia por él y por Electra. Aunque Electra ayuda y planea el asesinato, se le niega ejecutarlo. Entre ambos hermanos matan a Clitemnestra, pero solo

Orestes mata a Egisto. En esta ocasión ni Electra ni Orestes enfrentan consecuencias como en las otras versiones. El coro, el último en hablar, declara la libertad de Electra.

Recapitulación de las tragedias de Medea, Clitemnestra y Electra

Estos tres personajes femeninos representan una universalidad que ha trascendido tiempos, épocas, imperios y civilizaciones. Las tres son mujeres que buscan libertad y una justicia que no se les permite dentro del imaginario que las rige. Sus acciones son tan fuertes y transgresoras que aún se reproducen y representan en la actualidad. Medea marca un límite. Al verse traicionada por el sistema al que sirvió ciegamente, mata todo lo que representa el abuso y la negligencia: mata a sus propios hijos. No hay transgresión más grande que una madre que mata a sus propios hijos, sobre todo si son varones.

Clitemnestra también busca justicia por su propia cuenta para vengar la muerte de su hija. Electra y los demás no comprenden que Clitemnestra no tiene quien vengue la muerte de su hija y por ese motivo tiene que hacerlo ella misma, aunque sea condenada. Electra, por amor a su padre, por sufrir el desprecio de su madre, es un ejemplo de las consecuencias de una venganza a sangre fría. Además, acata las reglas del sistema, reitera su lugar como mujer tradicional para evitar ser como su madre. No debe seguir el ejemplo de su madre.

IV. La representación de los personajes en la literatura y otras artes

La universalidad de estos personajes y el impacto que han dejado en la cultura es tan fuerte que se han reproducido en diferentes artes incluyendo la literatura, el teatro, la ópera, la pintura y el cine. Aunque los autores de las tragedias originales hayan ofrecido su propia perspectiva sobre el mito, la cultura y el paso del tiempo, han ido modificando la perspectiva “original” y la adaptan a la de ellos. En esta sección ofrezco un paseo por las diferentes épocas y

representaciones de los tres personajes. Veremos cómo se han transformado y tomado formas diferentes, cómo cada autor o artista las representa para transmitir sensaciones e ideas únicas. Presentaré el material en orden cronológico de creación, publicación o fechas aproximadas, ya que algunas no tienen fecha específica¹⁵. Al igual que con las tragedias, empezaremos con Medea, después con Clitemnestra y al final con Electra¹⁶.

IV.I Medea en algunas artes

Existe una infinidad de relecturas, perspectivas, interpretaciones tanto del mito como de la tragedia de Eurípides. Cada imaginario actual toma lo que necesita de este mito y lo representa según las necesidades que tiene cada cultura, sociedad y época. Las necesidades son muchas y variadas.

IV.II En la pintura

Desde la cerámica griega observamos a Medea representada en varios vasos griegos. Aunque no muchos sobrevivieron el paso del tiempo, aquí ofrezco uno (Figura 1) con una escena de la obra de Eurípides. En el vaso se ve la última escena de la tragedia. En el centro Medea escapa en una carroza jalada por dos dragones. Lo que la rodea es su abuelo Helos, Dios del Sol. A la izquierda inferior se ve a Jasón con la mirada perdida. Del lado contrario se encuentran los sirvientes de Medea y dos niños muertos en un altar. Por último, se ven dos Erinias a cada lado de Medea. Esto simboliza la magnitud de la falta que cometió Medea y su castigo será el

¹⁵ Al existir una interminable cantidad de reproducciones de los mitos, tragedias y de los personajes, solo incluiré algunos ejemplos, ya que el propósito de este trabajo no tiene como prioridad la mitología clásica.

¹⁶ Es posible que algunas obras y arte representen a Electra y Clitemnestra al mismo tiempo, ya que las dos son parte del mismo mito y tragedia.

tormento eterno. Así como la representación de la tragedia de Eurípides muestra a una Medea herida y liberada, en la pintura del vaso se representa a una Medea que sí es castigada por sus acciones. Si bien Eurípides no condena a Medea por matar a sus hijos, la pintura del jarrón expone que no todos pensaban como el poeta, lo que significa que Medea y cualquier madre que mate a sus propios hijos serán condenadas a sufrir por la eternidad.



Fig. 1. Red-Figure Calyx-Krater (Mixing Vessel): Medea in Chariot c. 400 BC¹⁷.

IV.III Renacimiento

Así como la representación y el mito de Medea cambiaron según la perspectiva del artista (de la cultura) también cambió al paso del tiempo. La siguiente pintura (Figura 2) fue producida durante el Renacimiento. Se observa a Medea ofreciéndole el Vellochino de oro¹⁸ con la mano izquierda a Jasón. En algunas versiones del mito se cree que Medea consiguió el Vellochino

¹⁷ Para apreciar el jarrón completo: <https://www.clevelandart.org/art/1991.1>.

¹⁸ Jasón necesitaba el vellochino para tomar el trono de Yolco en Tesalia. Conseguirlo era casi imposible ya que era resguardado por un dragón. Solo con los hechizos de Medea es que Jasón venció al dragón y pudo tomar el vellochino. El Vellochino de Oro es un carnero que se piensa fue hijo de Poseidón y Teófane.

para Jasón a cambio de que se casara con ella. En la pintura se aprecia a una Medea casi desnuda frente a un Jasón vestido con una armadura. La mano derecha de Medea se ve dentro de una caja bajo la sombra de Jasón. La caja, referencia a la Caja de Pandora, esconde la decadencia de Jasón. Aquí Medea toma el lugar de la mujer maldita y traicionera que, a pesar de traer fortuna y gloria, también mantiene secretos que causan el desplome y la desgracia del hombre.



Fig. 2 Medea and Jason, 1539 Georg Pencz (German, c. 1500-1550) Germany, 16th century.

IV.IV Siglo XIX

Las representaciones de Medea en el siglo XIX son fieles a ciertas escenas del mito. La figura 3, del precursor del simbolismo en Europa, Gustave Moreau, retrata a Medea atrás de Jasón mientras éste sostiene el vellocino de oro. Los cuerpos de ambos son estéticos y hermosos. Sin

embargo, resalta Medea por detrás de Jasón, tocándole el hombro y contemplando su cara. Mientras, Jasón mira fijamente el vellocino, ignorando a Medea. Un presagio de la vida que le espera a Medea con Jasón, la traición por la gloria.

En la figura 4 el pintor romántico francés Eugene Delacroix retrata la escena más conocida del mito, la muerte de sus dos hijos. La escena es después del asesinato, ya que en la tragedia de Eurípides sucede tras el telón. Medea parece ver hacia atrás, cuidándose la espalda o lamentándose de lo que acaba de hacer; no puede ver a sus hijos muertos. Son dos representaciones de Medea que difieren mucho entre sí, pero que ofrecen diferentes lecturas del personaje. Una Medea enamorada de Jasón (Fig. 3) contra una burlada (Fig. 4)



Fig. 3 Gustave Moreau (Jason and Medea, 1862)



Fig. 4 Eugene Delacroix (Medea, 1862)

II.I.V Siglo XX

Ahora en una época más contemporánea el pintor Bernard Safran se dio a la tarea de representar a una Medea “actual”. Esta es una Medea de aproximadamente 40 años, entre clase media y alta. A cada lado, un hijo. Medea fue princesa de Colchis; sin embargo, el pintor nos da una

Medea de la burguesía, con un collar de perlas, cabello corto, y un vestido negro largo y sencillo. Para el imaginario de la segunda mitad del siglo XX Medea puede ser cualquier mujer de clase media o alta, una mujer respetable y de buena familia. Cualquier mujer con hijos puede ser Medea. Medea ve fijamente al espectador de la pintura, mientras los dos niños la ven a ella. La mirada de ella es fija, pero no es fuerte, sino que tiene un matiz de resignación, una mirada un poco cansada e infeliz. El cielo anuncia un mal presagio con la tormenta que se aproxima del lado izquierdo. La tragedia está por suceder.



Fig. 5 Bernard Safran (Medea, 1964)

IV.VI En la ópera y el teatro

La tragedia de *Medea* también se representó en el teatro y óperas contemporáneas. Con diferentes toques, detalles y cambios, cada una se adapta a la época y principalmente a la imagen que la sociedad tiene de Medea. Ofrezco dos ejemplos, una ópera y una obra de teatro.

Las dos son de siglos y géneros diferentes, lo que demuestra la universalidad y lo trascendente que es el personaje.

IV.VII

Ópera

Una ópera icónica es Médée¹⁹ (1693) del compositor barroco francés Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) y con el libreto del dramaturgo francés Thomas Corneille (1625-1709). La puesta en escena se llevó a cabo en Basilea, Suiza, en 2015²⁰, es una adaptación de la obra de Charpentier y libreto de Corneille. El director fue el actor alemán de 75 años, Nicolas Brieger (1945). Con una duración de más de dos horas, vemos a una Medea decidida y enamorada profundamente de Jasón. Sin embargo, la escena que comento directamente es la última. Llega Jasón a rescatar a sus hijos, pero los encuentra muertos. Medea sostiene uno en cada brazo, llenos de sangre, al igual que ella. En la ópera, Medea deja a los cuerpos en manos de Jasón, mientras ella se aleja llena de risas y alegría. En la tragedia de Eurípides, Medea sepulta a sus hijos en el altar de Atenas para que nadie puede profanar sus cuerpos. La representación de Medea aquí es de una mujer temible, que no demuestra remordimiento alguno por haber matado a sus hijos. Se muestra una mujer bárbara, sin sentimientos y desquiciada. La sonrisa al dejar a Jasón y a los niños muertos es como Medea fue percibida por el imaginario del siglo XV.

¹⁹ La ópera de cinco actos se puede encontrar aquí: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71764t/f2.image>.

²⁰ Para ver la grabación: <https://youtu.be/fTRfliCzI4>.



Video 1 *Médée* (puesta en escena de 2015).

I.II.III Teatro

Ahora veamos una presentación teatral adaptada por el dramaturgo mexicano Antonio Zúñiga. La obra *Medea* (Figura 6) fue puesta en escena en junio de 2019 en la Ciudad de México, dirigida por el prestigioso director de teatro Mauricio García Lozano. Tanto Zúñiga como García Lozano ofrecen una Medea que se adapta a la situación actual de México. Ocurre en un barrio de la ciudad de Tenancingo, Estado de México. Es importante destacar que el lugar donde se representa la obra es considerado la capital de trata de personas en México. Aquí Medea es el centro de todo, y poco a poco la obra deja el mito para adaptarse totalmente a la realidad de la mujer mexicana. Medea no es juzgada por los individuos que la rodean. Por el contrario, se aleja de la Medea poderosa de Eurípides para tornarse en una criatura vulnerable

y que cede ante la violencia exacerbada que viven las mujeres de todas las edades y clases sociales en México²¹.



Fig. 6 Póster de publicidad.



Foto: Andrea López

Fig. 7 La actriz Ilse Salas como Medea.

Desde la mirada de la actriz Ilse Salas, Medea cae en este mundo lleno de monstruos que ni ella puede vencer. Aquí un pequeño comentario de la actriz.



Video 2 – Ilse Salas comenta sobre la obra *Medea* (2019).

²¹ Existe un sinfín de reportajes sobre los casos de feminicidios en México. La cartógrafa María Salguero creó un mapa interactivo en Google Maps que muestra una cantidad interminable de feminicidios a lo largo y ancho del país: https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=174ljBzP-fl_6wpRHg5pkGSj2egE&usp=sharing Se estima que al día mueren 10 mujeres víctimas de feminicidio: <https://elpais.com/tag/c/63d2707764492e98c02d7e1abd8f9bc9>.

IV.IX En la literatura

Encontramos una gran variedad de ediciones adaptadas directamente de la obra de Eurípides con pequeñas modificaciones. Algunas cambian un poco debido a la traducción o interpretación de los editores. No obstante, existen obras literarias que no hacen mención directa a Medea, pero sí que hacen alusión y representan la universalidad del personaje. Por ejemplo, basada en una tragedia real, el dramaturgo y novelista mexicano Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008) escribió la obra *La fiera del Ajusco* (1986). Esta narrativa ilustra la tragedia de Elvira Luz Cruz. Una mujer indígena, analfabeta y amante de un vecino de su colonia. Rascón Banda ilustra cómo Elvira paulatinamente es consumida por el sistema patriarcal, cómo la abandona su pareja y al final mata a sus cuatro hijos.

Rascón Banda toma la figura universal de Medea²² y la pone en Elvira, una mujer común que fue juzgada por el imaginario urbano de la época. Es impresionante cómo la figura mitológica de Medea sigue presente inconscientemente (y no) en el imaginario de una región marginal de la Ciudad de México en la década de 1980. No hubo un juicio justo ni limpio, la sociedad culpó a Elvira, la condenó sin ver lo que la llevó a cometer el asesinato. Lo mismo pasó con varias de las representaciones que hemos visto aquí de Medea: se le juzgó y condenó sin tomar en cuenta su pasado y lo que la llevó a matar.

V. Clitemnestra en algunas artes

²² Esto se puede comprobar con la reacción que tuvo el imaginario urbano. El mismo imaginario le dio el nombre de “Medea”: <http://hemerotecamundial.blogspot.com/2012/09/la-medea-del-ajusco.html>.

Similar a Medea, Clitemnestra fue representada por diferentes artistas La mujer que mató a su esposo en venganza por matar a su primera hija. Tanto en la historia como en la ficción existen Clitemnestras modernas, que por diferentes motivos matan a su pareja. Aunque aquí solo veremos representaciones de la figura y personaje en las artes, es importante saber que Clitemnestra es relevante aún en nuestros días.

V.I En el arte

En el Renacimiento se producen algunas pinturas que presentan ciertas escenas del mito. Clitemnestra casi nunca se encuentra por sí sola en una pintura, por lo general se presenta al lado de otro personaje. Aunque hubo varios pintores que plasmaron a Clitemnestra, aquí solo mencionaré algunos ejemplos. Empiezo con el pintor barroco italiano Bernardino Mei (1612-1676). En su cuadro *Orestes Slaying Clitemnestra*, 1655 (Fig. 8) se presenta una de las escenas más icónicas del mito. La muerte de Clitemnestra a manos de su hijo Orestes. Aunque en algunas versiones son los dos hijos, Electra y Orestes, que dan muerte a Clitemnestra, aquí el pintor decidió seguir la versión de Esquilo. Se nos presenta una Clitemnestra derrotada y rogando por su vida. A un lado se observa a Egisto, ya muerto.



Fig. 8 Orestes Slaying Clytemnestra (1655) - Bernardino Mei (1612-1676)

V.II Siglo XIX

Existe una producción más amplia y variada en el siglo XIX. En este periodo vemos a Clitemnestra por sí sola (Fig. 9). La pintura es *Clytemnestra after the murder*, del pintor inglés John Collier.

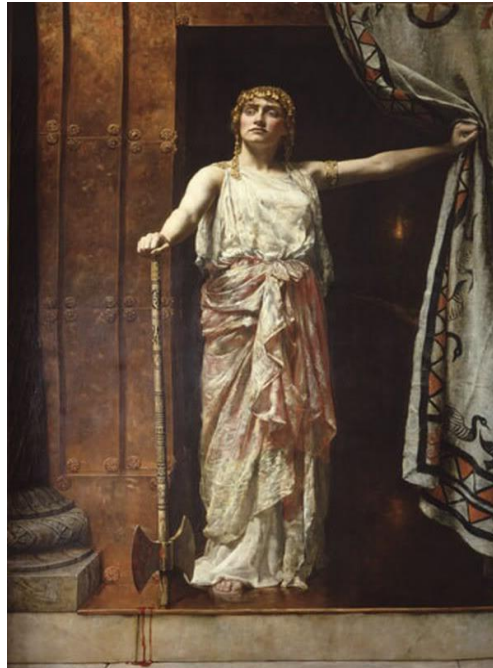


Fig. 9 *Clytemnestra after the murder* (1882) - John Maler Collier (1850-1934).

Es Clitemnestra satisfecha, orgullosa y fuerte. Se sostiene con el hacha que utilizó para matar a Agamenón. Esta pintura es única ya que muestra a Clitemnestra intimidante y poderosa. No se ve manchada con la sangre de Agamenón ya que ni él pudo manchar la venganza. La Clitemnestra de esta pintura probablemente está basada en la tragedia de Esquilo. Recordemos

que él es el único que le da a Clitemnestra una justificación y la retrata como una mujer dolida, pero orgullosa, poderosa y amable.

Durante el mismo siglo, el pintor francés Pierre Guérin dibuja a Clitemnestra dudando antes de matar a Agamenón. No es una pintura, sino un bosquejo (Fig. 10).



Fig. 10 *Clytemnestra hesitates before killing Agamemnon* (circa 1819) – by Pierre Guérin (1774-1933).

Aquí, Egisto la alienta a que lo haga, pero ella titubea. Además, vemos que Clitemnestra lleva una daga en vez del hacha. Otro detalle es Agamenón dormido cuando en tres tragedias se dice que lo mata al estarse bañando. Al ser un bosquejo no se aprecia la mirada o expresión facial de Clitemnestra, pero por el título de la obra sabemos que esta Clitemnestra es débil y manipulada por su amante. Esto muestra los contrastes tan grandes que existen sobre la figura de Clitemnestra. Algunos la ven como mujer poderosa, fuerte y justa; otros como una mujer enamorada que se deja manipular por un hombre.

V.III En el teatro

Una representación teatral muy interesante es la del afamado director japonés Tadashi Suzuki (1939). La adaptación de la tragedia titulada simplemente *Clitemnestra* (1980) dejó al mundo sin aliento. Revitalizó, actualizó el mito y lo hizo accesible a la vida contemporánea, y sobre todo al arte y teatro experimental del siglo XX. En la figura 11 se ve a Clitemnestra apuñalando a Agamenón y Casandra.



Fig. 11 Clytemnestra, 1986 Shiraishi Kayoko in the lead role – production, Suzuki Company of Toga.

En el siglo XXI sigue la producción y representación de la tragedia. Tan solo en junio de 2020, en el Festival Internacional de Teatro Clásico en Mérida, España, se produjo una versión del mito de Clitemnestra. Con el guion y dirección de José María del Castillo, se aprecia a una Clitemnestra revitalizada, fuerte que denuncia todas las atrocidades por las que ha pasado. Además, esta Clitemnestra reafirma el vigor y el valor de las mujeres de más de 40

años. Reafirma que, aunque tengan edad, aún son dignas de amor y capaces de disfrutar su sexualidad sin pena o tabús. En el video 3 se pueden ver unos minutos de la puesta en escena.



Video 3, Clitemnestra en el Festival del Teatro en Mérida, 2020.

Representada por una mujer de 40 años, vemos a una Clitemnestra poderosa, dolida, pero sobre todo dispuesta a disfrutar del sexo y de los placeres que trae consigo. Esta Clitemnestra, similar a la de Esquilo, brinda un mensaje más actualizado sobre los cuerpos de las mujeres que no son parte de los estándares de belleza.

VI. Electra

La última figura femenina, que ha trascendido el tiempo y un sin cesar de representaciones. Al igual que Clitemnestra, muy pocas veces se ve a Electra por sí sola. A pesar de su figura

universal, Electra requiere la compañía de su hermano Orestes, de quien depende completamente para vengarse de la muerte de su padre, Agamenón. Probablemente ese sea el motivo de la compañía continua de Orestes: el imaginario no la concibe sin el hermano.

VI.I Cerámica griega

Desde la cerámica griega Electra no se ve por sí sola, sino que la dibujan con su hermano. En la figura 12 se aprecia cómo Electra a la izquierda ayuda a su hermano a matar a Egisto, el hombre sentado en medio de todos, el amante de Clitemnestra. A Electra se le ve sosteniendo un hacha que va directo al cuerpo de Egisto. Clitemnestra a la derecha denuncia el crimen. Electra en esta pintura tiene poder y es una figura activa.



Fig. 12 *Orestes murders his mother's lover, Aegisthus* – circa 400 BC.

VI.II Siglo XIX

En el siglo XIX se producen pinturas de Electra sin compañía del hermano. Por ejemplo, en la figura 13, *Electra at the Tomb of Agamemnon* del pintor inglés Lord Frederick Leighton (1830-1896), Electra se encuentra vestida de negro y sola. No obstante, se ve triste, de luto, llorando la muerte del padre. El brazo y la mano en la cabeza, lamentándose de la vida que le tocó,

incluso se siente la desesperación y desesperanza de Electra. Al contrario de la pintura de cerámica, aquí se ve a una Electra débil, sola, triste y pasiva.



Figura 13, *Electra at the Tomb of Agamemnon*, del pintor inglés Lord Frederick Leighton.

IV.III En el cine

La historia universal que representa a Electra la encontramos también en la pantalla grande. El director Michael Cacoyannis toma la tragedia de Eurípides, *Electra*, y la lleva al cine. La

película, titulada *Electra* (1962)²³ tiene lugar en la época de la antigua Grecia, no se adapta o transforma a tiempos más actuales. El director le es bastante fiel a la tragedia, con algunas modificaciones al diálogo y a la escenografía. En la escena final, al igual que en Eurípides, no vemos el momento en que Orestes y Electra matan a Clitemnestra, pero sí la tempestad que se forma alrededor. Las mujeres del coro se ven atormentadas y gritan con una mezcla de dolor y angustia. Llegan cuervos y otros pájaros de mal agüero, representando la llegada de las Erinias que atormentaran tanto a Electra como a Orestes. La película está cargada de simbolismos que no se pueden apreciar en el guion de la tragedia. Sin duda, la cinematografía revoluciona la forma en que apreciamos el mito y la tragedia, con pequeños detalles y efectos propios del cine, y la historia de Electra resuena y se amplía en un mundo más actual. El video 4 es la película completa con subtítulos al inglés.



Video 4 *Electra*, 1962 by Michael Cacoyannis

Recapitulación

²³ La liga para ver la película completa: <https://youtu.be/5crCNgAPvAk>.

Medea

En este paseo a través de diferentes épocas y periodos hemos visto cómo la figura de Medea va más allá de un mito para incrustarse en la memoria colectiva e imaginario de la cultura actual. Asimismo, en las artes se comprueba cómo el personaje y la figura de Medea cambia, se transforma y se adapta a las necesidades, reglas, normas y tradiciones de la sociedad y cultura que la toma prestada. El mito y personaje de Medea van más allá de la literatura y las artes; la encontramos en la psicología, en el cine, en la historia, entre otras disciplinas. Por ahora ofrezco estos ejemplos, que son para ilustrar la importancia y relevancia de la figura de Medea, su representación y uso a través del tiempo y desde diferentes puntos de vista.

Clitemnestra

A pesar de que la figura de Clitemnestra no es tan famosa como la de Medea, sí que tiene relevancia en nuestra actualidad. Al ver las diferentes pinturas y obras de teatro, la representación de Clitemnestra varía bastante, esto da prueba de lo maleable que es la figura de la mujer que mata a su esposo por justicia o para vengar la muerte de una hija. Demuestra la tenacidad de las mujeres, y aunque también se retrata como una mujer temerosa y manipulable, las representaciones más contemporáneas han tomado a Clitemnestra como símbolo de fortaleza y del poder que puede llegar a tener una mujer madura y de mediana edad.

Electra

La figura de Electra también lleva una universalidad que muchos artistas y estudiosos de otras disciplinas han utilizado para darle lógica al mundo en el que vivimos. La hija que mata a su madre para vengar al padre es sin duda una figura y una historia que ha seguido hasta nuestros días y no solo se representa de una forma. Encontramos a una Electra activa, fuerte, como la

del vaso griego, o Electra pasiva, dolida y sin esperanza, siempre de luto llorándole al padre. Una Electra fiel a la de Eurípides, llena de rencor y odio por su madre. Por último, encontramos una Electra que se transforma en otra mujer, en otra hija que pierde al padre y venga su muerte.

Apartado: Mitos

Medea: Probablemente el mito más conocido y con más influencia en nuestra actualidad. Medea era una hechicera e hija del rey Eetes (Aeëtes) de Cólquida. Al conocer a Jasón (héroe de la mitología griega que tiene su propia historia) se enamora y escapa con él. Ya que Jasón había robado el vellocino de oro huyen en su barco, el rey lo persigue, pero al huir se lleva a su hermano menor, lo mata y lo hace pedazos para tirarlo al agua. Así obliga a su padre, el rey Eetes, a que se detenga para buscar los pedazos de su hijo y darle sepultura. Medea y Jasón, después de matar al rey Pelias, se exilian en Corintio donde se casan, crían dos hijos y viven 10 años. En Corinto, Jasón deja a Medea para casarse con la hija del rey. Medea, al saber de esta traición, manda un vestido de novia con veneno a la princesa, que muere quemada por el vestido, y su padre junto con ella. Después Medea mata a los dos hijos que tuvo con Jasón y huye a Atenas en una carreta jalada por dragones. Jasón queda solo y derrotado, busca refugio en el barco que le dio la gloria, pero éste al ser tan viejo se desbarata, le cae encima y lo mata.

Clitemnestra: El mito nace con la guerra de Troya. Cuando no hay viento para que salga la armada del rey Agamenón a Troya, éste sacrifica a su hija Ifigenia a Artemis. Clitemnestra, la esposa del rey y madre de Ifigenia se opone, pero eso no impide que el sacrificio se lleve a cabo. 10 años después cuando Agamenón regresa, Clitemnestra ejecuta su plan de venganza, Lo cubre con una red cuando se baña, y ya enredado por completo en la red, lo mata con un hacha.

Electra: Después del asesinato de Agamenón por Egisto y Clitemnestra, Electra es tratada como una esclava. Se salva de la muerte porque su madre intercede por ella ante Egisto. Algunas versiones cuentan que Electra toma al pequeño Orestes y se lo da al fiel sirviente de su padre muerto. Egisto, para evitar que Electra tenga un hijo con sangre noble que sea capaz de vengar a Agamenón, casa a la joven con un campesino. Electra espera el regreso de Orestes para vengar a su padre. Cuando Orestes tiene la edad regresa a Micenas, se encuentra con su hermana Electra, y entre los dos cometen el doble asesinato, matan a Clitemnestra y a Egisto. [¿ninguna reflexión final?]

Capítulo II Mujeres que matan en la historia: entre ángeles, vírgenes y cortesanas

—*He de besar tu boca, Jokanaan.*
He de besar tu boca.

Salomé
Oscar
Wilde

Introducción

Este capítulo se enfoca en mujeres asesinas que han sido representadas en la literatura y otras producciones culturales como el arte, el dibujo, la crónica y la escultura provenientes de los anales de la historia. Es importante notar que no todas estas mujeres han tenido el mismo peso histórico o cultural: por ejemplo, en el caso de Salomé se encuentran representaciones tanto artísticas como culturales en casi cada siglo, y sin embargo no es hasta a finales del siglo XIX y principios del siglo XX que “explota” entre la cultura occidental. Sucede al mismo tiempo que la exótica bailarina Mata Hari se vuelve un fenómeno mundial que hace evidente la fascinación del occidente con los elementos exóticos del oriente. Existen muchos acontecimientos históricos que justifican estas fascinaciones, pero este capítulo da a notar el impacto de la mujer real que mata o, en su caso, de la fascinación que existe entre los siglos XIX y XX con la *femme fatale*, con la mujer “libre” y dueña de su cuerpo. El miedo a esta mujer era tan grande que se le atribuían muertes que muchas veces no existieron. En otros casos veremos menos influencias en la cultura literaria e incluso artística. Por ejemplo, Charlotte de Corday, aunque fue una figura muy controversial en su época durante la Revolución francesa, no fue hasta el siglo XX que se empezaron a crear biografías especulativas y obras de ficción en torno a su vida y legado.

Así como hemos estudiado la representación del personaje femenino mitológico que mata, también es importante ver al personaje dentro de la mujer real. Una de las anomalías que propuse estudiar en esta investigación es que el personaje emana, algunas veces, de mujeres que provienen de la vida real, es decir que cometieron el acto de matar en nuestra realidad y son representadas en la literatura, en el arte y demás producciones culturales. De allí la importancia de ver cómo son representadas esas mujeres que provienen de la realidad, para después compararlas con aquellas que simplemente vienen de la mente del autor.

No obstante, el capítulo es un pequeño abanico, un muestrario, de la importancia de la figura femenina y sobre todo del personaje histórico que mata. Es un breve comentario y miramiento a las mujeres de la historia que tuvieron motivos y armas para matar, que utilizaron sus armas: cuerpo, virginidad, ideales, etc., para crear un bien común o para beneficio propio. Como el título dice, todas utilizaron su belleza e inocencia para llevar a cabo el propósito. De todas hubo un sacrificio, pero lo más importante es que tuvieron las armas, el poder y la decisión de tomarse en serio, de hacer algo por sí mismas o por los demás. Sus motivos varían, pero lo importante es que pasaron a la historia, existieron, y el imaginario muchas veces no fue bondadoso con su tratamiento y representación. Aquí selecciono algunas obras de cada mujer que me parece, y también a algunos críticos, son los tratamientos más eminentes y actuales, menos misóginos y más interesantes que el cansado discurso de la mujer fatal, de la come hombres. Sin embargo, me inquieta que no se sabe, por ejemplo, si Salomé en verdad mató a Juan Bautista o si Mata Hari en verdad mató a diferentes políticos claves en la primera guerra mundial. Ahora bien, aunque esto me exaspera también me parece fútil: el imaginario y la historia así lo han decidido, esto ya ha sido decidido por mí con base en mi investigación. Salomé mató a Juan Bautista, Mata Hari fue una espía que mató a cientos de políticos y

hombres poderosos. Charlotte mató a Marat en su propia tina. Vayamos ahora a conocer y saber un poco más de las representaciones culturales de estas mujeres que matan.

I. Entre Salomé y Herodías: una breve historia sobre Salomé (*circa* 14 d. C. – 60 d. C.)

Es la princesa de Judea, Salomé, la protagonista y primera mujer que mata que veremos aquí. El impacto que ha tenido este personaje en el imaginario de la mujer fatal, de la seductora que atrapa al hombre inocente en sus garras y lo mata, es de suma importancia porque la encontramos en casi todos los movimientos artísticos de los últimos 2,000 años. A continuación, dejo las dos apariciones más importantes de Salomé, ambas en el Nuevo Testamento. De estos dos párrafos se han hecho un sinfín de escenarios, obras y arte; cada uno imagina y plasma a la Salomé que le conviene, la que más se adapta a la imagen de la mujer de la época en la que se representa. Cabe mencionar que Salomé sí fue una persona real. Se ha encontrado el nombre de la princesa registrado en los documentos escritos por el historiador judío de principios del siglo I, Flavio Josefo, específicamente en *Las antigüedades de los judíos*. Aunque aún hay controversia en cuanto a la existencia de una Salomé real, aquí basta con esta entrada de Flavio Josefo pues el impacto que ha tenido en la cultura, tanto de oriente como de occidente, es innegable, y por ello resulta imperativo registrarla en estas páginas. Por ahora, dejo esos dos párrafos que formaron los miles de personajes de Salomé, tomados de los evangelios según San Mateo y San Marcos.

Más celebrándose el día del nacimiento de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio, y agradó a Herodes. 7. Y prometió él con juramento de darle todo lo que le pidiese. 8. Y ella, instruida primero de su madre, dijo: Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista. 9. Entonces el rey se entristeció: más por el juramento, y por los que estaban juntamente a la mesa, mandó que se le diese. 10. Y enviando degolló a Juan en la cárcel. 11. Y fue traída su cabeza en un plato y dada a la muchacha; y ella la presentó a su madre.

– *Evangelio según San Mateo*, 14:1-12.

Y venido un día oportuno, en que Herodes, en la fiesta de su nacimiento, daba una cena a sus príncipes y tribunos, y a los principales de Galilea, y entrando la hija de Herodías, y danzando, y agradando a Herodes, y a los que estaban con él a la mesa, el rey dijo a la muchacha: Pídeme lo que quisieres, que yo te lo daré. Y le juró: Todo lo que me pidieres te daré, hasta la mitad de mi reino. Y saliendo ella dijo a su madre: ¿Qué pediré? Y ella dijo: La cabeza de Juan Bautista. Entonces ella entró prestamente al rey, y pidió diciendo: Quiero que ahora luego me des en un plato la cabeza de Juan Bautista. Y el rey se entristeció mucho; mas a causa del juramento, y de los que estaban con él a la mesa, no quiso desecharla. Y luego el rey, enviando uno de la guardia, mandó que fuese traída su cabeza. El cual fue y le degolló en la cárcel, y trajo su cabeza en un plato, y la dio a la muchacha, y la muchacha la dio a su madre.

– *Evangelio según San Marcos*, 6:14-29.

Como predicán los evangelios de San Marcos y San Mateo²⁴, fue Salomé quien pidió la cabeza de Juan Bautista en una bandeja de plata. Sin embargo, es importante notar cómo en las dos menciones de este episodio bíblico, Herodías (madre de Salomé y esposa de Herodes) es quien aconseja a la princesa pedir la cabeza de Juan Bautista. Aunque Salomé no decapitó a Juan por su propia mano sí que, a consecuencia de sus actos, del baile o por la obediencia a la madre, Juan Bautista muere a mano de dos mujeres. Es importante resaltar que en esta sección Herodías y Salomé se convierten en una sola figura, pues existe el argumento de que ambas son responsables de la muerte de Juan Bautista. Aunque como lectores no sabemos precisamente la razón por la que Herodías quería muerto a Juan Bautista ni sabemos cómo fue el baile o la intención de Salomé al bailar, sí sabemos que poco a poco el imaginario ha llenado estos huecos por medio de la literatura, el arte, el teatro y el cine, entre muchas otras formas

²⁴ Helen Grace Zagana, autora del libro y estudio sobre Salomé titulado *The Legend of Salome and The Principle of Art for Art's Sake*, argumenta que la existencia de “Salomé” viene desde la época romana, específicamente desde el segundo siglo antes de Cristo. Apunto que los romanos tenían un personaje con características similares a la Salomé de la Biblia y a la que registra el historiador judío Flavio Josefo. Zagana se refiere a un episodio de la vida política de Roma que data del año 184 a.C. y que después aparece en el ensayo de Marcus Tullius Cicero titulado “De Senectute”. Además, menciona que dentro de la obra de Plutarco (*Lives of the Noble Grecians and Romans*) especialmente en el episodio sobre la vida de Tito Quincio Flaminio (*Life of Flamininus*), Salomé juega un papel de suma importancia.

de expresiones culturales. Vemos cómo el patrón del baile, la sensualidad y el desnudarse frente a una audiencia no es simplemente un acto de morbo, sino un arma que utilizada para conseguir algo. Asimismo, encontramos patrones de conducta y características que poco a poco empiezan la construcción de la mujer que mata.

I.II Leyenda y etapas de Salomé en algunas artes y en algunos períodos

La descripción y representación de Salomé ha evolucionado a lo largo de 20 siglos. Los evangelios en realidad no hacen énfasis en las características de la entonces niña. El imaginario se ha encargado de tomar a la Salomé niña y atribuirle diferentes características según la época y sus necesidades de representación. Por ejemplo, durante los primeros tres siglos de la era cristiana no se hablaba mucho sobre Salomé y se atribuía la muerte de Juan Bautista a Herodías, lo cual nos dice que Salomé no era una figura inmoral, sino que fue utilizada por su madre. He aquí la importancia de la dicotomía “Herodías-Salomé”, ambas fueron vitales en la decapitación de Juan Bautista. Sin Herodías, Salomé no hubiera matado y sin Salomé, Herodías no hubiera tenido la ocasión de matar a Juan Bautista. Sin embargo, la veneración a Juan Bautista fue creciendo y con esto la imagen de Salomé se vio fuertemente afectada. Después, con las Cruzadas, la versión de los hechos escrita en el Nuevo Testamento empezó a circular aún con más velocidad y con esto el papel de Salomé se transforma de ser pasivo a un agente activo del mal. Durante este periodo de la historia es importante resaltar que el nombre de ambas, madre e hija, fue alterado. Algunos confundían a Salomé con Herodías, lo cual deja una huella en las producciones literarias del siglo XIX.



Fig. 1 *El baile de Salomé* (c. 1240/1250).

Alrededor del año 1000 (d.C.) Salomé se encuentra firmemente posicionada en cuentos populares y empiezan a verse representaciones del personaje en esculturas y pinturas. Es en estos años que se comienza a reproducir el baile que forzó a Herodes a matar a Juan Bautista. Probablemente la representación más famosa del baile en escultura es la fachada oriente de la Catedral de Notre Dame en Rouen.

Aquí vemos a una Salomé que en realidad no hace un baile erótico como los que después se reproducirán, sino que la vemos contorsionándose, que al final es una postura un tanto degradante, porque le da un aire burlesco, al contrario de otras representaciones previas en donde es vista como erótica y violenta, pero con autoridad, como algo que se le debe temer. Aquí es un entretenimiento más en la fiesta y banquete de Herodes.

I.III Salomé y su belleza en el Renacimiento

Durante el Renacimiento, la figura de Salomé se empequeñeció, pero no desapareció. Varios artistas europeos tomaron el tropo del baile seductor al igual que el cuerpo de Salomé para crear “arte por el arte”. En este periodo el artista toma ventaja del relato de Salomé para verse como un creador virtuoso, pues algunas de las representaciones en pintura eran bastante

elaboradas. La idea de violencia y erotismo se dejó de lado en este periodo para así enseñar la virtud del propio artista y la nueva ola de humanismo que reivindica un poco la figura de Salomé, ahora vista como una mujer hermosa y hasta cierto punto dotada de virtud. Entre tanto, las posturas del baile son más íntegras que como en la Catedral de Rouen. Se cree que una de las pinturas donde la figura de Salomé es presentada con el trato más “humanista” es un fresco hecho por el pintor italiano Giotto di Bondone (1267-1337) y se titula “Escenas de la vida de San Juan Bautista: 3 el banquete de Herodes” (c. 1315) (Fig. 2).



Fig. 2 *Scenes from the Life of St. John Baptist: 3. Feast of Herod* c. 1315.

Aquí nos encontramos con una Salomé que aparenta ser solo una niña ofreciéndole la cabeza de San Juan Bautista a su madre. Vestida, con el cabello recogido y simplemente parada frente a su madre. Nótese que en esta etapa de Salomé se hace hincapié en la muerte de Juan Bautista

a manos de Salomé, tanto de niña como de mujer joven. La obsesión con la mujer que ha dado muerte a un hombre sigue presente en esta fase renacentista.

I.IV Salomé como *femme fatale* en el siglo XIX

Ahora bien, después de la época del Renacimiento las producciones artísticas sobre Salomé son casi nulas. No es hasta el siglo XIX, sobre todo durante la segunda mitad, que resurge la figura de la princesa. Apunta la estudiosa Rosina Neginsky²⁵ que es a partir de esta etapa artística que Salomé deja de bailar para Juan Bautista y empieza a hacerlo para ella, para ser y hacer su propia imagen. Previamente, como en las imágenes anteriores, se ve a una Salomé acompañada, que al bailar se le presenta la cabeza de Juan Bautista. No es hasta el siglo XIX que Salomé se libera del yugo e imagen del santo y se crea una imagen propia donde la idea de que acompaña a Juan Bautista queda cancelada. Salomé se convierte en una figura independiente, un culto. La ironía, señala Neginsky, es que durante este siglo la represión contra la mujer se ratifica. Entre más libre e independiente es Salomé, más crece la represión contra la mujer europea. Salomé ahora baila por placer, por bailar y para seducir.

No obstante, en este siglo nace la noción de una raza femenina, donde la mujer se miraba como ser biológicamente inferior al hombre, y figuras como la de Salomé fueron cruciales para establecer la idea que se tenía de la mujer en esa época. No era nada raro encontrarse con pinturas y obras de teatro que resaltarán a Salomé como una asesina, que además mostraba su gusto por la sangre y el cuerpo muerto del hombre (en este caso no se veía

²⁵ Salome: The image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer. Neginsky, Rosina. Cambridge Scholar Publishing. 2013.

tanto a Juan Bautista como figura religiosa sino como un símbolo que encapsulaba al hombre), al bailar entre charcos de sangre provenientes del cuerpo masculino y al besar y cargar la cabeza. Algunas pinturas, como la de Gustav-Adolf Mossa *Salomé* (1906) (Fig. 3), muestran cómo esta Salomé usa la cabeza del hombre como algo más que compró en su viaje al mercado. La frialdad y maldad con la que se la representaba en esta época es sin duda la de una *femme fatale*²⁶, pero como la de una asesina que disfruta dar muerte al hombre.

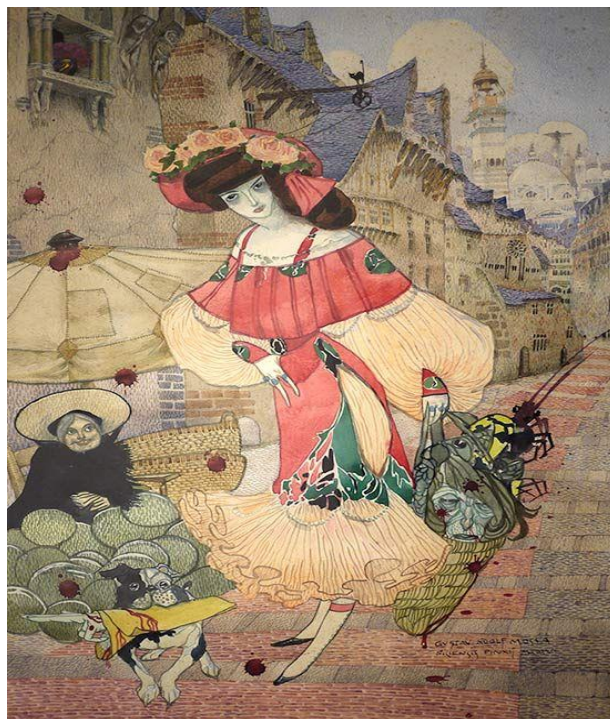


Fig. 3. Gustav-Adolf Mossa *Salomé* 1906

²⁶ Neginsky ofrece una definición sobre el término *femme fatale* muy conciso y directo: El símbolo de la hermosa destructora (The symbol of the beautiful destroyer).

I.V La Salomé de Wilde

Es a finales del siglo XIX y a principios del XX que Salomé se representa, para muchos críticos, como una figura de poder. Es imposible no mencionar la obra de teatro escrita por Oscar Wilde y titulada *Salomé* (1891), que le dio un giro “feminista” (Bentley 2002). Además de esa pieza de teatro, la obra impresa fue acompañada por los dibujos de Aubrey Beardsley²⁷, y después Richard Strauss lanza en 1905 la ópera en alemán y es quien da vida al tan famoso y controversial “Baile de los siete velos”²⁸.

De acuerdo con Helen Grace Zagona, la obra de Wilde tiene una profunda influencia de sus predecesores, grandes autores que representaron a Salomé como una *femme fatale*. Entre ellos se encuentran Mallarmé, Huysmans, Laforgue, y sobre todo la influencia de Heinrich Heine²⁹ y Flaubert. Sin embargo, aclara que la obra es única en su género y que muy pocos críticos se atreverían a contradecir este hecho. Además, la autora, así como la estudiosa Toni Bentley, concuerdan en que Wilde le dio más atención a esta obra que a cualquier otra que produjo o escribió. Se dice que incluso quería remplazar a la orquesta por colgantes de flores. De la boca de Wilde: “Think, the scented clouds rising and partly boiling the stage from time to time ... a new perfume for each motion” (Zagona 123). Es indiscutible que Wilde puso más

²⁷ Artista británico de 22 años que fue contratado para hacer diez dibujos de hoja entera para acompañar el texto impreso de Salomé.

²⁸ La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes tiene entre su repertorio una representación del Baile de los siete velos con música de David Rosenmann-Taub y coreografía Stephen Pie. Se puede ver aquí: <https://youtu.be/xGl0BdTkNxQ>. Esto da muestra de la importancia que ha tenido la obra de Wilde tanto en el imaginario francés, inglés como en el hispano. Lo interesante de esta coreografía es que la bailarina también se “desnuda” (YouTube no permite videos con desnudos, así que vemos un desnudo parcial. Además, la cámara es muy cuidadosa con los ángulos).

²⁹ El primer poema, titulado *Atta Troll*, es de Heinrich Heine.

esfuerzo, entusiasmo y alma en este proyecto. Sin embargo, lo que nos interesa es la representación histórica de la mujer que mata en obras culturales.

I.VI ¿Cómo es la Salomé de Wilde?

Como veremos con el resto de las mujeres en este capítulo, muchas de las obras que las involucran como personajes literarios inician con una descripción que alude y demarca la belleza de cada una. En este caso vemos cómo Wilde, desde el primer diálogo, describe la belleza de la princesa de Judea: “—¡Qué hermosa está esta noche la princesa Salomé!”. Esta frase es dicha por Narraboth, un joven sirio y jefe de la guardia de Herodes. Al mismo tiempo, Wilde hace hincapié y predice lo que va a pasar con Salomé y el baile de los siete velos: “— Mira el disco de la línea, qué raro parece. Como el semblante de una muerta que se levanta de su sepulcro en busca de otros muertos”. Esto lo dice el paje de Herodías a Narraboth, que a su vez responde: “— Muy raro parece, sí. Como una princesita que se cubre con un velo amarillo y tiene por pies blancas palomas. Cualquiera diría que danza”, a lo que el paje vuelve a responder: “—Como una mujer que está muerta. Camina lentamente”.

En estos primeros diálogos tenemos ya una idea muy clara de Salomé y de lo que está a punto de pasar: es una bella mujer, femenina en toda la extensión de la palabra. La comparación con la luna lo aclara, blanca y bella que bailará como paloma y morirá. Sabemos aquí que el baile causa la muerte de la bella princesita, aunque no sabemos por qué o para qué baila. En lo que Wilde narra que llevará a Salomé a su muerte sigue describiéndola como un ser precioso. Narraboth claramente está enamorado de la princesa, pero entre sus frases de alabanza y amor leemos pequeñas premoniciones de lo que acontecerá al final: “—¡Qué pálida está la princesa! Nunca la vi tan pálida. Parece la sombra de una rosa blanca en un espejo de plata”. En este momento entran los gritos y profecías de Juan Bautista o Jokanaan. Mientras

Narraboth declama la belleza de Salomé, ella se acerca ya que no puede estar junto al tetrarca. “¿Por qué me mira sin cesar... con sus ojos de corneja por debajo de su entrecejo? Es raro que así me mire el marido de mi madre...” Otro detalle que viene a continuación y que también veremos con la siguiente mujer que mata es la virginidad. Salomé admira a la luna por nunca haberse dejado “mancillar entregándose a los hombres, como las otras diosas”. Inmediatamente se contradice, ya que en esta parte de la obra se obsesiona con Jokanaan. Pese a las advertencias de los guardias y celadores, la princesa no entiende razones y pide verlo. Incluso utiliza su hermosura para “seducir” a Narraboth, aprovechándose del amor que éste le tiene para que la deje ver a Jokanaan. Es primero la voz de Jokanaan que la enamora; entre más habla más lo desea: “—Sigue hablando, Jokanaan; tu voz es como una música en mis oídos”. Quiere y exige que Jokanaan se deje tocar y besar por ella, pero al aborrecerla tanto a ella como a la madre, Herodías, se rehúsa a besarla y la maldice: “—Atrás, ¡hija de Babilonia! Por mediación de la mujer vino el mal a este mundo. No me hables. No quiero oírte. Yo sólo escucho la voz del Señor, mi Dios”. Es después de todos los rechazos e insultos de Jokanaan que Salomé decide que va a besarlo: “—He de besar tu boca, Jokanaan. He de besar tu boca”.

Luego del diálogo Salomé aprovecha la fascinación que su ahora padre, Herodes, tiene por ella para pedirle la cabeza de Jokanaan. Es en esta parte de la obra que Herodes le ruega a Salomé bailar para él: “—Salomé, Salomé, danza en mi obsequio, te lo ruego. Estoy muy triste esta noche... Si me das gusto, me podrás pedir cuanto desees y al punto lo tendrás. Danza, pues, en mi obsequio, y te daré cuando me pides, aunque sea la mitad de mi reino”. Aquí ocurre la famosa danza de los siete velos. Las únicas instrucciones que deja el autor para este baile son: *(Danza de Salomé. La orquesta inicia una danza muy viva. Salomé, casi inmóvil al principio, estírase luego y hace seña a los músicos para que amortigüen el violento ritmo y lo*

*cambien en otro suave y mecido. Salomé entonces baila la “danza de los siete velos”.)*³⁰

Salomé toma su cuerpo y decide complacer al tetrarca para así obtener la cabeza de Jokanaan y, por fin, besarle la boca. El desenlace de la obra es bastante trágico para Salomé: una vez cumplido su propósito de pedir a Herodes la cabeza de Jokanaan en una charola de plata y besarla, el tetrarca la manda matar. Muere virgen como la luna. El presagio se ha cumplido: alguien murió, la luna danzó y una mujer muerta bailó.

La Salomé de Wilde se liberó por completo y utiliza tanto su cuerpo como el asesinato para obtener lo que quiere. La representación de Wilde es de una Salomé poderosa, incluso más que Herodes y que el propio Juan Bautista. El motivo político es evidente en la obra,



Fig. 4 *La recompensa de la bailarina*. Dibujo de Aubrey Beardsley.

³⁰ Es interesante notar cómo Wilde no indicó ninguna manera específica de recrear o hacer la Danza de los siete velos. Lo deja a la imaginación y creatividad de cada coreógrafo y también para que trascienda a cada época y que esa Salomé se actualice cuantas veces sea necesario.

Salomé hace lo que Herodes no puede, vengar a Herodías, ya que Jokanaan hablaba pestes de ella. Es un

sacrificio por parte de Salomé, pues muere a manos de Herodes, virgen y sin ser mancillada, como la luna.

II. El ángel asesino: el sacrificio político de Charlotte de Corday

Entre la lista de homicidios tenemos los actos políticos que parecen ser un sacrificio por el bien común, para salvaguardar al resto de la sociedad de algún futuro dictador o mal gobernante. A esta lista se une nuestra siguiente mujer que mata: Charlotte de Corday. Francesa, nacida en 1768, mató al polémico político y periodista Jean-Paul Marat en la tina del baño, mientras él tomaba una ducha medicada para tratarse la piel. Para Charlotte, así como para los demás girondinos, Marat representaba un riesgo para la república. Cuatro días después del asesinato, Charlotte se declaró culpable y fue sentenciada a la guillotina. Otra joven hermosa y virgen que muere después de haber asesinado a un hombre por amor, en este caso por la causa de la República. En las siguientes páginas examinaremos algunos de los motivos y producciones de arte que surgieron después del controvertido caso.

II.I Los datos

Charlotte de Corday nació en año 1768 en Normandía, Francia, justo en las revueltas de la Revolución francesa. Charlotte, tataranieta de Pierre Corneille, provenía de una larga línea de burgueses y realeza empobrecida. Entre su familia el resentimiento hacia la revolución era evidente; sin embargo, por ser parte de una burguesía pobre pero que gustaba de guardar apariencias, Charlotte aprendió a leer y escribir. Durante sus años de adolescencia cae ante las

ideas de la democracia y de la república proclamadas por los líderes revolucionarios al igual que por pensadores y filósofos franceses y antiguos griegos.

Entre los libros sobre la identidad y vida de Charlotte hubo datos que contrastaban, por ejemplo, sobre el día que mató a Marat, pero todos concordaban en un punto: Charlotte era una joven bellísima. Piel blanca y tersa, complexión delgada y fina. Llega un momento en su vida en que tiene que dejar Normandía y mudarse a Caen con una tía política muy lejana: “Into this obscure [the aunt’s life] and stately dwelling arrived suddenly Mlle. de Corday, *with her beauty, her energy, her remarkable personality*³¹” (Shearing 95). Anna Jameson en *The Story of Charlotte de Corday* cuenta que nuestro ángel asesino era igualmente una chica joven, muy hermosa, de porte muy elegante y sumamente carismática. Michel Corday, un descendiente muy lejano, en su libro *Charlotte Corday* publicado en 1931, de igual manera se refiere a ella como una bella dama, inteligente y de carácter muy ligero, pero bastante serio.

Sin embargo, el autor de la biografía especulativa³² *The Angel of The Assassination (Charlotte de Corday)* publicado en 1935, Joseph Shearing se refiere a Charlotte, como el título lo sugiere, como un ángel, una virgen, casi una santa. El investigador hace hincapié en el sacrificio colectivo de Charlotte. Es importante notar la similitud del caso con la Salomé de Wilde: ambas son mujeres jóvenes hermosas, vírgenes que mueren como castigo por haber quitado la vida a dos políticos (cada uno a su manera) muy importantes de cada época. Salomé es mandada matar por Herodes y Charlotte es sentenciada a la guillotina después de matar a Marat. Ninguna de las dos expone alguna índole de resentimiento, e incluso ambas sienten

³¹Resaltado por mí.

³² Cabe aclarar que la mayoría de los libros aquí citados sobre Charlotte son biografías especulativas.

haber ofrecido una asistencia a alguien: Salomé por ella y su madre, Charlotte por su pueblo y la república.

II.II Los motivos de Charlotte

Para Charlotte el derrame de sangre injustificado e innecesario fue motivo suficiente para decidirse a ir a matar a Marat. Un día antes de cierta convención de políticos, Charlotte se dirigió a París para matar a Marat allí. Sin embargo, al llegar se da cuenta que, debido a su estado crítico de salud, él no pudo asistir y el asesinato se frustró. Es aquí cuando Charlotte decide quedarse más días y empezar a buscarlo. Incluso fue a su imprenta y casa. Cuando llega se le prohíbe entrar, pero deja una nota a la persona que la atendió en la entrada. Decía que ella tenía información valiosa sobre los girondinos que le podía servir a Marat. Él le manda decir que puede regresar más tarde, y así fue. El 13 de julio de 1793 durante la tarde Charlotte entra al baño donde Marat tomaba una ducha medicada y empieza a comunicarle la supuesta información que tenía para él, se le acerca y le clava una daga en el corazón. Charlotte no huye, simplemente sale de la escena pues todos los trabajadores domésticos y la esposa de Marat se habían acercado. Inmediatamente es arrestada y cuatro días después es sentenciada y mandada a la guillotina. Durante el juicio se declaró completamente culpable de matarlo. Es importante resaltar las descripciones de Charlotte durante este juicio: un temple sereno, tranquilo y sin culpa. Los pintores que hicieron su retrato quedaron cautivados por su belleza y semblante de ángel. Para los historiadores y escritores que le rindieron tributo a manera de biografía especulativa ella fue casi una santa, un ángel que llegó a sacrificarse combatiendo al mal que era representado por Marat. No es entonces difícil encontrar literatura, ficción y arte, como la pintura, en torno a la figura de Charlotte.

II.III Charlotte en el arte Charlotte en la literatura y arte

Existe un cuento en particular bastante interesante y original, se titula *The Skull of Charlotte of Corday and Other Stories*, de Lesle Dick y publicado en 1995, que relata la curiosa historia del cráneo de Charlotte de Corday.

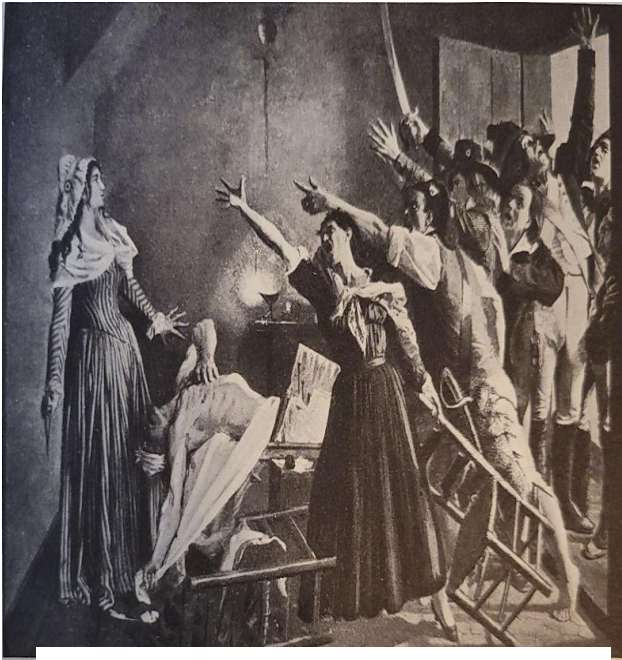


Fig. 5 The Assassination of Marat by Charlotte de Corday de J.J. Wiertz.

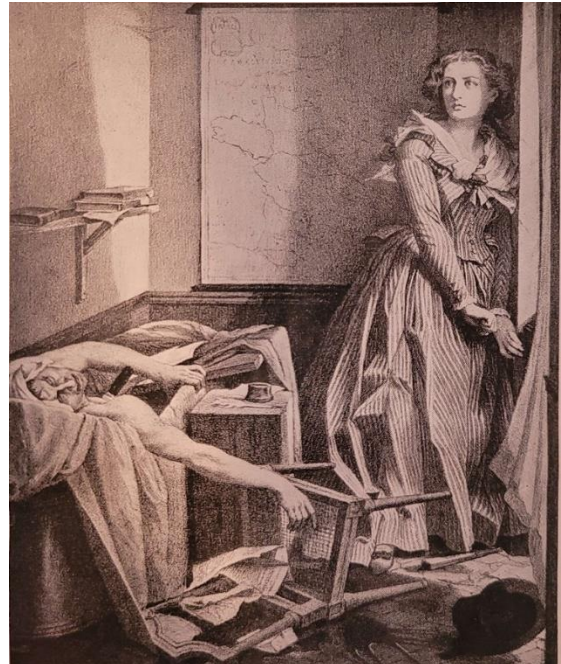


Fig. 6 Charlotte de Corday after the assassination of Marat por Paul Baudry.

Recordemos que murió en la guillotina, lo que quiere decir que su cabeza probablemente fue rescatada por algún fanático y, según el narrador del cuento, terminó en las manos del príncipe Rolando Bonaparte, bisnieto de Napoleón Bonaparte, botánico, antropólogo y fotógrafo. El narrador continúa presentando un gran debate entre científicos: si en verdad el cráneo de Charlotte tiene las características de una mujer criminal nata. El debate es entre Cesare Lombroso y Paul Topinard. Lombroso argumenta que de Corday sí exhibe características de una criminal nata, mientras Topinard argumenta que no, que no existe el cráneo de la mujer criminal y que en realidad al objeto estudiado le faltan algunos fragmentos

En el arte tenemos diferentes retratos y representaciones del acto de Charlotte contra Marat. Por ejemplo, en las figuras 5 y 6 vemos a Marat ya muerto con el cuchillo enterrado en el corazón o el pecho y a Charlotte después del acto. En la figura 5 vemos al pueblo de Francia gritándole a Charlotte, no sabemos si son reproches, celebraciones o un poco de ambos. En la figura 7 solo la vemos viendo al vacío y Marat muerto con el cuchillo en el pecho, la sangre o tinta derramada en el piso. Ambas figuras muestran a Charlotte después del acto y no antes o durante la muerte de Marat. Por ello me gustaría resaltar la imagen en la portada de una compilación de cuentos que relata la curiosa historia del cráneo de Charlotte de

Corday. Es sobre mujeres que matan, editada por Virginia Vidal y Ana Vásquez, titulada *Crímenes de mujeres* (2018).

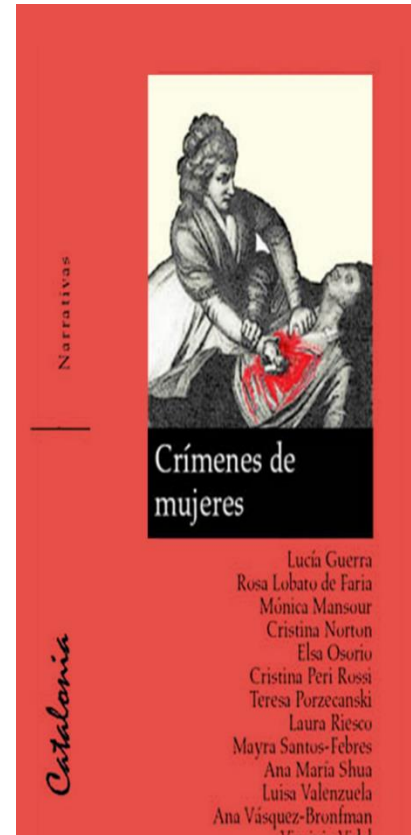


Fig. 7 Portada de la antología *Crímenes de mujeres* (2018).

La ilustración es una intervención hecha por Ana Videla Lira al grabado original titulado “El asesinato de J.P. Marat por Charlotte Corday” de Luigi Schiavonetti. Es interesante saber que en pleno siglo XXI todavía se recuerda el sacrificio de Charlotte de Corday y su asesinato contra Marat, un tirano y provocador de las masas. La intervención de Lira fue el color rojo sobre el pecho de Marat. Además, dirijamos la atención hacia la figura de Charlotte. Otros artistas y pintores la dibujaron como una dama diminuta y delicada, pero en este grabado de

Schiavonetti, Charlotte se ve grande y voluptuosa e incluso su mirada lleva mucho odio. El grabado es de los pocos en donde vemos a Charlotte cometiendo el acto de matar, con la daga clavada en el pecho de Marat. Para muchos pintores al parecer esto fue bastante difícil de ejecutar porque muchas de las pinturas solo muestran a Marat muerto y a Charlotte a su lado. Ahora bien, en la grabación de James Idaripila (Fig. 8) titulada “Execution of Charlotte de Corday” vemos a una Charlotte tranquila, viendo un poco hacia el pintor, rompiendo esa cuarta pared y dando a entender que ella sabe su castigo y lo toma con paz y tranquilidad. Es curioso ver al verdugo con la cara descubierta.



Fig. 8 Grabación de James Idaripila (Fig. 10) titulada “Execution of Charlotte de Corday”

III. La otra hermana de Salomé: Mata Hari, la espía que no fue



Video I. Película sobre Mata Hari (*Mata Hari* 1931) protagonizada por Greta Garbo.

Mata Hari, bailarina, cortesana, actriz y espía para los alemanes y franceses en la Primera Guerra Mundial. El 16 de diciembre de 1916, explica la estudiosa Toni Bentley, unos oficiales franceses que se encontraban trabajando en la torre Eiffel interceptaron una señal de radio de la inteligencia alemana. El mensaje hablaba sobre el agente H-21 y después saldría a la luz que era una mujer europea de Holanda que llevaba como supuesto nombre Mata Hari. El 13 de febrero de 1917 Mata Hari fue arrestada en un hotel de París. Fue llevada a la cárcel de San Lázaro, donde previamente, en los años de la revolución francesa, habían tenido a la familia real previo a su ejecución. El 15 de octubre de 1917 Mata Hari cumplió su sentencia y fue ejecutada por un escuadrón francés de tiro. Se dice que se rehusó a cerrar los ojos o voltearse de espalda, enfrentando sin miedo las balas y los soldados que pondrían fin a su vida.

Debemos aclarar que las biografías especulativas de Mata Hari previas a 2017 (100 años después de su muerte) fielmente creen que sí fue una espía alemana, incluso que fue entrenada y que estudió en una escuela para espías en Berlín. En *Eye of Dawn: The Rise and Fall of Mata Hari* (1968), Erika Ostrovsky tiene varios pasajes dedicados a este supuesto período de su vida. Sin embargo, para 2017, cuando los documentos del juicio y de la investigación del supuesto delito de espionaje de Mata Hari son desclasificados y salen a la luz (aunque se dice que desde antes ya habían sido vistos y publicados por un periodista francés),

Mata Hari fue rectificadora pues en realidad no cumplió con su labor de espía alemana, aunque sí con la labor de espía francesa. Es verdad que los alemanes le pagaron 20 mil francos para que alimentara información política sobre los franceses, pero ella nunca llevó a cabo tal encomienda. Al contrario, al saber que Francia podría pagarle un millón de francos, inmediatamente cambió de bando. No mató a ningún político o a ninguno de sus amantes, pero, como veremos más adelante, en la novela *The Eye of the Lion: A Novel Based on the Life of Mata Hari* (1964)³³ de Lael Tucker Wertenbaker, supuestamente fue una espía sangrienta que mata a muchos de sus amantes por órdenes de la inteligencia alemana. Por ahora estamos ante a otra mujer que mata en el imaginario occidental. Una, como Bentley lo propone, hermana de Salomé; otra mujer sacrificada por un hombre, por amor a un hombre y por un juego político en el que sin ella saberlo jugó un papel crucial tanto para la inteligencia francesa como para la alemana.

III.I Margaretha antes de Mata Hari

Margaretha Gertruida Zelle nació el 7 de agosto de 1876. Venía de una familia acomodada. El padre, Adam Zelle, era un sombrerero que mantenía actualizado con la moda del momento el éxito de su pequeña tienda. Margaret era la favorita de su padre, como lo demuestra una pequeña anécdota que ilustra Ostrovsky en su extensa biografía especulativa de Mata Hari:

Un día de verano en Holanda un carruaje tirado por cabras se ve a lo lejos en la calle; de repente para en la puerta de la pequeña mansión de los Zelle. Margarethe, junto con el resto de sus hermanos, corre en dirección al carruaje y como la princesa que su padre veía en ella,

³³ Aunque no hay trazo sobre esto, parece que en la década de 1960 hubo un pequeño renacimiento de la figura de Mata Hari porque algunos académicos y literatos le dedicaron biografías especulativas y trabajos de ficción.

se sube y las cabras van sin rienda por todo el pueblo. A sus 15 años, Margarethe queda huérfana de madre. Previamente su padre los había abandonado después de haber quedado en bancarrota. A la edad de 16 años, Margarethe se muda con sus padrinos. En esta época entró a una escuela vocacional para ser maestra de jardín de niños, pero se retira luego de una serie de controversias con el director de la escuela (nunca se supo si Margarethe fue abusada sexualmente por él).

Después de este escándalo se muda con otros familiares a una ciudad que recientemente había sido el destino favorito del ejército holandés: Scheveningen. Vivir ahí le permitió encontrar esposo, a la vez que un infierno lleno de violencia doméstica. El 14 de agosto de 1894, Rudolph Mac Leod, un general del ejército regresó a Holanda debido a problemas de salud. Rápidamente pone dos anuncios en el periódico, específicamente en la sección de clasificados en busca de una esposa. Ya la familia de Margarethe la presionaba para buscar esposo, y ella en forma de broma o burla buscaba regularmente prospectos en los avisos clasificados. El anuncio de Rudolph llamó su atención:

“Officer on home leave from Dutch East Indies would like to meet girl of pleasant character — object matrimony” & “Captain from the Indies, passing his leave in Holland, seeks a wife
to his

liking, preferably with a little money” (Ostrosky 24).

Después de responder al anuncio de Rudolph, a los pocos meses quedaron en conocerse en un museo en Ámsterdam. Inmediatamente se reconocieron e inició una relación amorosa y una

serie de cartas muy atrevidas para la época, en las que Margaretha escribía con lujo de detalle sus sentimientos y sobre todo sus deseos sexuales. Esto solo hace énfasis en el tipo de mujer que era y sería Margaretha, inclinada hacia la libertad sexual a pesar de los tabúes de la época. Alrededor de los seis meses de conocerse se casaron en una boda sencilla, pero que Margaretha no perdió la oportunidad para resaltar porque su vestido fue amarillo en vez de blanco. Esto sugiere dos cosas el impulso nato en romper las reglas, y su libertad sexual. Recordemos que el vestido de novia blanco denota pureza y, por tanto, virginidad. Esta última probablemente ya no pertenecía a Margaretha.

Al tiempo de casarse, Rudolph recibe órdenes de regresar a la India Oriental. Para entonces, el matrimonio iba mal. Rudolph no dejó sus malos hábitos de militar; al contrario, tomaba más, salía hasta tarde con sus compañeros militares y se acostaba con prostitutas. Mientras, Margaretha fue “abandonada” en la casa de Louis, la hermana de Rudolph. Evidentemente, resintió el abandono y los maltratos de Rudolph así que la mudanza a las Indias



Fig. 1 Margaretha en su día de bodas.

Orientales fue el inicio de los mejores y de los peores años de su matrimonio. Antes de la mudanza, ya había dado luz a su primer hijo. A pesar de la terrible relación abusiva que llevaba

con Rudolph, éste se miraba más que feliz con su hijo, y al parecer era admirado por ser buen padre.

III.II El inicio de Mata Hari: El ojo del alba

La mudanza a las Indias revitalizó a Margaretha. El clima parecía darle vida y luz a su piel, y la rejuveneció después de tanto abuso mental y físico por parte de Rudolph y la familia. Sin embargo, el abuso de Rudolph creció. La joven esposa levantaba miradas y despertaba pasiones de otros compañeros militares, que no podían negar su belleza. A pesar de que Margaretha no prestaba atención a tales halagos, e incluso en una carta escribió que no sabía cómo comportarse para que su esposo no sintiera celos ni ella diera pie a celos sin fundamentos. A principios de 1898 Rudolph fue enviado a la isla de Java donde ocurrió la tragedia que marcó el inicio de una nueva identidad para Margaretha. Para este entonces ya había dado a luz a una niña. Ostrosky propone que la recién nacida era de ascendencia javanesa, sin embargo, no se sabe si lo dice por todos los pretendientes que tenía Margaretha o por el lugar de nacimiento de la infanta. Una noche los gritos y berridos de los niños despertaron a ambos padres. Vómito negro llenó las paredes del cuarto de los pequeños hijos y sus cuerpos se contorsionaban con una fiebre altísima. Habían sido envenenados. Según Toni Bentley esto sucedió como venganza de los grandes insultos que Rudolph había hecho a sus superiores cuando no se le concedió el ascenso deseado.

El 27 de junio de 1899 Norman murió antes de que llegara el doctor y Non, la pequeña , sobrevivió. Sin embargo, Margaretha nunca volvió a ser la misma. A pesar de ver a su hija viva, fue como si medio cuerpo y alma se le hubieran ido. Empezó a leer y sumergirse en leyendas, mitos y ritos de la religión hindú. Al poco tiempo se enfermó de tifoidea. Es después de esta enfermedad y de la muerte de su primer hijo que Margaretha se sumergió por completo

en la cultura que la rodeaba. Algunos dicen que participaba en ritos religiosos, que rendía sacrificios y tributo a Shiva, y sobre todo que aprendió los secretos del amor y del baile oriental. Los locales al verla le empezaban a llamar Mata Hari, que significa el ojo del alba (*Eye of dawn*). En 1903, a principios del siglo XX, Rudolph, Non y Margaretha regresaron a Holanda, donde ella pidió formalmente la separación de Rudolph. Alegó maltrato físico y mental, y sin embargo la separación no fue concedida sino hasta que Rudolph estuvo de acuerdo en aceptarla. Cabe aclarar que esto no es igual que el divorcio, pues Margaretha no quería tener el estigma de una mujer divorciada. Aquí hay discrepancias entre Bentley y Ostrosky; para la primera, Margaretha había ganado la custodia de Non, pero al no tener ninguna preparación profesional ni apoyo de su familia se vio obligada a darle la custodia de la hija a Rudolph. Ostrosky dice que inmediatamente Rudolph ganó la custodia de Non debido a los mismos inconvenientes que presenta Bentley. Después de perder a Non, Margaretha viaja por primera vez a París e intenta lanzarse como artista de teatro, como bailarina exótica. Sin embargo, este primer intento fue fallido y según Bentley ella vuelve a Holanda solo para regresar por segunda vez a París.

III.III El triunfo de Mata Hari

Esta segunda vuelta a París fue la que lanzó a Margaretha a la fama, y ahora no era más Margaretha sino Mata Hari. Empezó como la primera vez que viajó a París, siendo modelo de algunos pintores, trabajando obras de teatro, actividades que una mujer separada de su marido podía hacer en Francia a principios del siglo XX. Detallan tanto Bentley como Ostrosky que,



Fig. 12 Margaretha ya transformada en Mata Hari

una noche en uno de los bares en los que bailaba todo lo que aprendió en Java, unos artistas la vieron y la contrataron para ser el acto principal de una exposición de arte y esculturas de la religión hindú. Quedaron enamorados y fascinados con el baile y la apariencia exótica de Mata Hari. Otros dicen que en realidad no tenía mucha gracia, que el baile era más bien simple, pero que el vestuario y lo exótico de sus características físicas la llevaron a la fama. Esa noche que abrió la exhibición fue cuando Margaretha dejó de serlo para convertirse en Mata Hari. Esta transformación ya había comenzado en Java, pero fue en este *performance* que la leyenda de Mata Hari surgió.

La década de 1903 a 1913 fue la época de Mata Hari. Miles de historias surgieron en torno a su vida: asombró al público en cada escenario y todos los grandes productores de teatro querían trabajar con ella. Tomó a Europa por sorpresa, conquistó no solamente a Francia, sino también a España, Inglaterra y Alemania. Lugar que tocaba Mata Hari, lugar que caía rendido a sus pies. Incluso, llegó a recrear el papel de su hermana, Salomé. Antes de que la estrella se apagara, o más bien justo cuando empezó a apagarse, le ofrecieron el papel de Venus en el ballet *Bacchus & Gambrinus* y un cameo en el acto V de la ópera *Armida*. Con estos *performances* volvió a cautivar a Europa y se ganó el papel de su hermana Salomé. Es importante recalcar que este papel ya se le había negado, e incluso se rumora que tanto ella como su representante mandaron cartas de Strauss al resto del equipo de la obra *Salomé* (de Oscar Wilde), pero nunca recibieron respuesta. Esto da pie y cabida a otro rumor sobre Mata Hari, que en realidad no tenía mucha gracia, y lo que llamaba la atención de su gran acto era que se desnudaba, y ni siquiera enteramente, ya que siempre



Fig. 13 Mata Hari con el leotardo que asemejaba un cuerpo desnudo.

llevaba ese *brassier* de metal y piedras preciosas que le tapaban los aparentes pequeños senos que tenía. Además, en muchas de sus apariciones llevaba puesto un traje de color piel que evitaba se mirara su cuerpo desnudo; dando solo daba la ilusión de estar completamente desnuda.

Lo mismo que su baile y el resto del mito alrededor de su vida, ella misma dijo que era de ascendientes y de herencia javanesa; que su madre había muerto el día que la parió y que a los

13 años había hecho su primer baile de tributo a Shiva. Se decía que lo que cautivaba de Mata Hari además del desnudo y sus características exóticas eran sus trajes y la vestimenta que usaba, y que poco a poco iba desprendiendo de su cuerpo.

III.IV El chivo expiatorio: el fin de Mata Hari

Después de la gran década que tuvo en Francia, su anticipada caída por fin llegó y se retiró de los escenarios a Berlín como la amante de un poderoso y, obviamente, rico alemán. Eso ocurrió antes de que se supiera el inicio de la Primera Guerra Mundial y del ataque inminente de Alemania al resto de Europa. Un día Mata Hari conoce a Karl Cramer, el cónsul alemán en Amsterdam, quien fue la persona que le ofreció ser espía para Alemania, los 20 mil francos y tres botellas de tinta invisible que después ella tiraría al río más cercano. Al mismo tiempo, conoce a Vadiime de Masloff, un soldado ruso de 21 años, de la misma edad que su hijo muerto y de ojos azules. Esta es la primera vez que Mata Hari en verdad se había enamorado de alguien y fue lo que, en parte, la llevó a la pena de muerte. Para mantener la vida que quería tener con Masloff, Mata Hari acepta ser espía tanto para Alemania como para Francia a cambio de mucho dinero, 20 mil francos por parte de los alemanes y un millón de francos por parte de Francia.

Ahora bien, Bentley presenta una teoría sobre lo que en realidad causó que Mata Hari terminara en la cárcel y muerta. Cuando se le confunde con una espía alemana llamada Clara Benedix y ella aclara que sí es una espía, pero para la milicia francesa y que trabajaba para Georges Ladoux, el ministro de guerra de Francia, los escoceses que la tenían en custodia llaman a Ladoux para confirmar. Sin embargo, él solo responde: “Understand nothing. Send Mata Hari back to Spain” (Bentley 114). La teoría de Bentley es que cuando a Ladoux se le deja como tonto frente a la inteligencia británica por haber mandado a una “espía” alemana como agente doble, él lo toma de modo personal y decide vengarse. Bentley prosigue y agrega más a la teoría de por qué los alemanes y los franceses la querían muerta o en la cárcel. Había aceptado 20 mil francos de Karl Cramer seis meses antes de que pasara la confusión con Clara Benedix y aún no había proporcionado ningún tipo de información a cambio del pago.



Fig. 14 Mata Hari en la prisión de San Lázaro.

Todo lo contrario, pues había aceptado ser espía para los franceses. Para los alemanes esto fue aún peor. Mata Hari pensaba que tenía control total de sus actos y los hechos que sucedían a su alrededor, pero en realidad tanto la inteligencia francesa como la alemana estaban en su contra y todo lo que le sucedía estaba total y fríamente calculado por ambos países. Es así que termina como chivo expiatorio de ambos países: los franceses querían levantar la moral de su nación capturando a una espía alemana. Para los alemanes, haberla mandado a juicio y frente al pelotón fue castigo suficiente por haberlos timado.

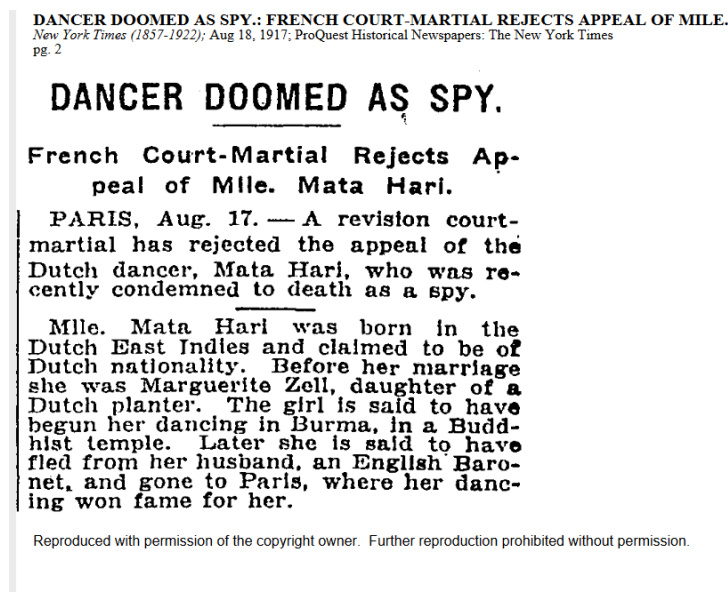


Fig. 15 Un fragmento de la noticia en el New York Times de 1917.

IV. Recapitulación

Hemos visto en este pequeño muestrario de mujeres que han matado y quedaron inscritas en los anales de la historia, que la representación varía por época, que no todas son representadas con la misma magnitud y que no importa mucho si en verdad mataron a alguien o no: el

imaginario decide por ellas. No solo decide si mataron o no, también decide cómo lo hicieron, a quién mataron y por qué; es decir, también decide los motivos. En Oscar Wilde, por ejemplo, vimos que Salomé mató a Juan Bautista porque lo “amaba”. Charlotte mató a Marat porque entre los asesinados de las masacres de septiembre varios de sus amigos murieron, y que su cráneo era de tamaño irregular y según la ciencia eso la hacía una criminal nata. Mata Hari mató a cientos de políticos y amantes que pasaron por sus brazos por órdenes de los alemanes. Al imaginario no le importa si la mujer mata o no, pues se lo adjudica al momento en que mira a una mujer con poder, sea sexual, económico, intelectual o de cualquier otro tipo.

Además, la representación, especialmente en el caso de Salomé, se transforma según las necesidades de la época. A Mata Hari, una vez que el fetiche oriental pasa de moda y la guerra surge, se le utiliza como chivo expiatorio, una lección para el resto de las mujeres que quisieran salir de su rol y obtener un poco de poder. Estas tres mujeres tenían armas (sexualidad e intelectualidad) que supieron usar y que, al mismo tiempo, el imaginario castigó. Aquí, no justifico el crimen o las acciones de ninguna de estas mujeres, ni siquiera de sus víctimas o contrapartes. Simplemente pongo en tela de juicio la representación de cada una de ellas. Mujeres sacrificadas, utilizadas como chivos expiatorios o simplemente como estandartes de lo que no se debe hacer, como un ejemplo a no seguir para el resto de las mujeres que deseen un poco de poder y que sobre todo lleguen a obtener más poder que un hombre.

Capítulo III. Mujeres que matan entre la realidad y la ficción

*¡Cómo olía aquel cuarto a gas!
Tal vez Juan ni siquiera notaría la diferencia ...
Sería tan fácil abrir otro poco la llave antes de acostarse...
La ruptura – Elena Poniatowska*

Introducción

Al haber explorado los casos de mujeres que han matado a sus hijos, esposos o al amante, o que incluso no mataron, pero a quienes el imaginario, la memoria colectiva, juzgó como asesinas, resulta imperativo examinar la interacción de la realidad con la ficción en la narrativa literaria. Al igual que donde estos personajes femeninos sin antecedentes históricos o mitológicos aparecen castamente como ficción, ahora veremos la interacción y los diferentes tropos en los que el personaje de la mujer que mata aparece dentro de la narrativa latinoamericana. Mi intención original era crear una línea del tiempo con estos textos, pero existen vastos huecos temporales entre las narrativas. Por ejemplo, “La fragatita” de Alberto Leduc, publicada en 1896, habla de una prostituta que mata al hombre que a su vez mató a su enamorado. En 1903, Pedro N. Ulloa publica “Cipriana”, una sirvienta que también mata a un hombre por faltarle al respeto. Estos cuentos han sido los únicos que he podido encontrar, por lo que la brecha temporal es desde la década de 1910 hasta la década de 1950 con la publicación de “Emma Zunz”, cuento escrito por Jorge Luis Borges. Después, en la década de 1970 se publica “El huésped”, de Amparo Dávila, y en 1979 se publica “La ruptura”, cuento de Elena Poniatowska. Durante la segunda mitad del siglo XX la brecha temporal se cierra un poco ya que, en la década de 1980, a excepción de 1990, hasta 2021, la producción y representación

literaria de mujeres que matan o criminales aumentó. ¿Por qué? Intentaremos encontrar una respuesta en las siguientes páginas.

También veremos un abanico de narrativas en donde el personaje principal o a veces secundario es una mujer que mata, y en vez de una línea temporal veremos cuándo la obra está basada en la mitología, en un caso real o en la pura ficción, así como los temas o tropos que se tocan en cada narrativa según el origen. Muchos de los casos narrativos que veremos se han inspirado en tragedias que suceden en la vida real, y entonces la representación literaria resulta de suma importancia cuando el colectivo e imaginario social juzga a la mujer que mata, e igualmente ayuda a componer una subjetividad femenina que moldea lo que es ser mujer, y especialmente quién es la mujer que mata. Cuando estas narrativas provienen de la mera y pura imaginación del autor, los temas tienden a ser un tanto diferentes y más críticos de las peripecias que las mujeres atraviesan en su vida diaria.

Veremos los casos ya mencionados de Leduc, Ulloa, Dávila y Poniatowska más otros de diversos autores y décadas, con diferentes personajes femeninos: algunas tienen referencias en la mitología, otras en la historia, pero todos estos personajes han matado y han sido representados de múltiples formas en los siguientes textos. El capítulo se divide en tres secciones: la primera trata con los personajes inspirados en la mitología; la segunda concierne a los textos en los que el personaje femenino es castamente ficticio, sin indicios evidentes de la realidad, aunque luego habrá subdivisiones según sea pertinente: entre narrativas, entre casos, temas, o simplemente entre temporalidades. La tercera parte pertenece a las narrativas cuyos personajes emanan de la realidad y son ficcionalizados por el autor; al igual que en las primera dos secciones, también habrá subdivisiones en temporalidad, casos, temas y tratamientos de los personajes, entre otros.

Este muestrario es necesario para ubicarnos en los diferentes tropos, escenarios y representaciones que se le han dado a la mujer que mata en el México contemporáneo. Es importante saber en dónde han estado estas mujeres y cómo han sido vistas a través del siglo XX y XXI, con el afán de ver la representación, pero también para saber cuáles subjetividades, identidades, escenarios y lugares que se asignan a la mujer que mata. Veremos que por un tiempo dentro de la narrativa y el imaginario social, solo se le permitía matar en lugares no privados, es decir, en la vía pública donde solo pertenecen las mujeres “malas” como la prostituta. Notaremos que se les confina a lugares domésticos como la casa y la familia. Pero la mujer que mata, como veremos, está por todos lados.

I. Desde el origen a la ficción narrativa

En 1954 se publica una de las obras que cambiarían la noción que teníamos de la literatura latinoamericana: *El Aleph* de Jorge Luis Borges. Dentro de este libro existe un cuento muy particular titulado “Emma Zunz” que toma lugar en la Argentina de 1922. Ella trabaja en una fábrica de tejidos llamada Tarbuch y Loewenthal. Al llegar a su casa se encuentra con una carta fechada de Brasil y se entera de que su padre ha muerto. Según la carta, Maier, su padre, había ingerido una fuerte dosis de veronal y falleció el 3 de enero. La carta iba firmada con el nombre de un tal Fein o Fain, no se puede leer porque las letras no se perciben bien. Al irse a dormir recuerda con tristeza los días en que salieron de vacaciones y que la última vez que lo vio le había jurado que el ladrón en la fábrica había sido Aarón Loewenthal. El narrador nos cuenta que aquella noche cuando se entera de que su padre ha muerto de aparente suicidio no había podido dormir y que a la mañana ya tenía el plan perfecto. Como lectores aún no sabemos cuál es ese plan perfecto pues no se nos dice lo que Emma piensa y trama durante esa noche, pero sí sabemos que, de ese hecho, de ese plan, “derivaba un sentimiento de poder” (74). Nuestro

narrador relata los hechos de los siguientes dos días. El viernes Emma hizo su rutina tan tranquila como pudo, salió con sus amigas, fue a casa y durmió un poco. El sábado fue cuando su plan empezó. En la fábrica Tarbuch y Loewenthal, donde Emma también trabajaba, se escuchaban ecos de huelga, y para atrapar la atención del señor Loewenthal, ella le dice que tiene información que le puede interesar. Quedan de verse esa noche. El señor Loewenthal vivía en el piso más alto de la fábrica, era muy religioso, calvo y corpulento; además era miedoso y tenía un perro muy bravo en el patio de la fábrica y un revólver en el cajón de su escritorio.

Para esto, Emma había ido a un prostíbulo en donde, a los 19 años, pierde su virginidad. Ultrajada, con asco y tristeza, como nos relata el narrador, se dirigió a la junta con el señor Loewenthal. Los planes de Emma no pasaron como ella predijo y planeó; da algunos nombres de otros compañeros de la fábrica, finge un pequeño ahogo para que el señor Loewenthal salga por agua. Al volver, Emma ya tenía el revólver en la mano y le dio tres disparos. Inmediatamente dijo: “He vengado a mi padre, y no me podrán castigar” (79). Después llamó a la policía. “Ha ocurrido una cosa increíble... el señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...” (79). De cierta manera, el narrador le da la razón a Emma. Los hechos en verdad sucedieron, sufrió abuso sexual, fue ultrajada, se dirigió a la oficina por la huelga y sí mató al señor Loewenthal. Todos estos hechos sucedieron, solo que “las circunstancias eran falsas, la hora y uno o dos nombres propios”.

Vemos aquí el mito de Electra. La universalidad del personaje y figura de Electra se ve presente en el cuento. Borges toma la universalidad del mito y la tragedia para crear esta obra maestra. Emma no mata a su madre como lo hace Electra, pero venga la muerte del padre. Es decir, el amor de la hija al padre puede ser más grande que el de madre a hija. La figura de

Electra plasmada en Emma Zunz también se produce en el filme. El video a continuación³⁴ es un largometraje basado en el cuento o una dramatización del cuento. Lleva el mismo título que el cuento original de Borges.



Video 5 *Emma Zunz* – largometraje, 1993

La mitología y su universalidad, sobre todo la figura de la mujer que mata, que se sale de su rol de creadora de vida para arrebatársela y cumplir sus avideces o para hacer lo que ella piensa es justicia, resulta también útil para explicar el comportamiento y la subjetividad de la mujer que mata. Elevar al personaje a un plano mitológico, inexistente, promueve que la mujer que

³⁴ <https://youtu.be/tBmxTnhqcIM>.

mata y su subjetividad, tanto real como en ficticio, asciendan a irreal y así no tenemos que darle una explicación mundana, no tenemos que reflexionar como sociedad ante esos comportamientos. De aquí se explica que estas figuras mitológicas en la literatura y en la vida diaria sean tan frecuentes.

II. La pura ficción

A finales del siglo XIX, en 1896, se publica *La fragatita y otros cuentos* de Alberto Leduc, y siete años después se publica en 1903 “Cipriana” de Pedro N. Ulloa. Entre ambos cuentos hay varias similitudes. Por ejemplo, las dos mujeres son de puerto, una de Veracruz (La fragatita) y Cipriana de Ensenada, y ambas desaparecen a sus víctimas en el mar. Fragatita es una mulata prostituta que se enamora de un francés, que es asesinado por otro cliente suyo, Juan Sánchez. Ella cobra venganza seduciendo al criminal; lo emborracha y lo lleva a un acantilado donde le encaja una daga en el pecho y lo avienta al mar. Después, el narrador nos comenta que Cuca Mojarrás (el nombre real de la Fragatita) se va a la Ciudad de México, donde se pierde entre las prostitutas de baja clase. El desenlace podría verse como una justicia poética bastante misógina: la Fragatita muere de hambre y sífilis en el hospital de San Juan de Dios.

En el caso de Cipriana, vemos a una mujer hermosa y con canto de sirena, y hermosa. A todos los hombres que ha enamorado los desaparece en el mar. La lista de amantes es larga: Manuel, Pancho, Perico. La conclusión de la comunidad y del narrador es que Cipriana tiene “mala pata”, es decir, está maldita. Un buen día se ve a Cipriana con un forastero encapuchado de pies a cabeza con una manta gris. Se le ve por varios días con él, e incluso el presidente municipal la manda a espiar por un jorobado. A los días de andar de enamorados van camino al muelle juntos, pero de regreso solo se ve a Cipriana. A los pocos días llega un nuevo personaje, otra posible víctima y el jorobado ahora los sigue hasta el muelle. Esa noche

Cipriana no mata a un hombre, sino a dos. Al arrojar al amante al mar, ve al jorobado y también lo arroja.

Ambas mujeres —Fragatita y Cipriana— hacen uso de su hermosura para enamorar hombres y después matarlos. El cuento de Cipriana nunca resuelve o nos da un motivo para los asesinatos que comete la protagonista. En cambio, con la Fragatita, sabemos que es una venganza de amor, ojo por ojo diente por diente. Por ello podríamos decir que Ulloa intenta recrear la idea de la mitológica sirena que se alimenta de los marineros, los atrae con su canto y hermosura y no pueden escapar de ella. Una mujer desalmada y despiadada que se divierte con ellos tratándolos como basura o juguetes. Ambos textos presentan una imagen de la mujer que mata algo genérica y estereotipada: mujeres pobres, en oficios castigados y repudiados por el resto de la sociedad, que utilizan su hermosura para cometer venganza o simplemente para divertirse con el cuerpo de los hombres. Además, claramente se ve cómo estas mujeres son parte del espacio público, solo a las mujeres públicas, como claramente lo son la Fragatita y Cipriana, mujeres que quieren habitar el espacio masculino, les pueden ocurrir estas desgracias. Marcela Lagarde y de Los Ríos propone en su libro *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2012) que las mujeres vivimos en cautiverios, en espacios predeterminados por el sistema patriarcal. Uno de estos espacios es el público, pero solo la parte abyecta: el oficio de la prostitución. Lagarde considera el concepto de puta como la definición genérica que se asigna a la mujer o mujeres definidas por el erotismo y que la cultura ha creado como un tabú, con acceso restringido para ellas. Según Lagarde, todas las mujeres, de una manera u otra, son putas al momento de mostrar cualquier deseo erótico, pero solo en momentos específicos de sus vidas. Por ejemplo, el erotismo es “positivo” cuando es autorizado por las instituciones culturales donde sí es aceptable tener deseos eróticos, como en

el matrimonio. Sin embargo, no siempre es el caso, y el concepto de puta se convierte en “una categoría de la cultura política patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres, y al hacerlo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas” (411). Más aún, Alfredo López Austin sugiere que el término puta tiene más de un significado según los Códices Matritense y Florentino:

La puta era la mujer lujuriosa. La puta (literalmente la alegre), la lujuriosa, es una mujer malvada. Con su cuerpo se hace lujuriosa. Es vendedora de su cuerpo, constante vendedora de su carne. Joven malvada, anciana malvada. Borracha ebria, fuertemente borracha (...) Afligida pervertida. Es víctima para el sacrificio, esclava bailada para el sacrificio, cautiva de los dioses, destruida para los dioses (...) Vanidosa, presuntuosa, mujer contoneante, prostituta libertina (López Austin, en Lagarde 412).

Las definiciones del concepto que ofrece López Austin encasillan casi todo lo malo que puede hacer una mujer. Me gustaría dirigir nuestra atención a la definición de víctima. Como veremos más adelante, Josefina Ludmer declara que la mujer que mata no es una víctima, al contrario, es una mujer activa con armas. Precisamente esto sucede en el caso de Cipriana. En vez de ella ofrecerse como sacrificio hacia los dioses que menciona López Austin, ofrece a sus amantes que han caído en el pecado y expresan su erotismo y lujuria con Cipriana. Como diosa del mar³⁵ toma a los hombres en sacrificio.

A estas definiciones que ofrece López Austin Lagarde agrega otra categoría para la mujer que también es puta, la mujer escandalosa:

³⁵ Cada cultura tiene su propia diosa del mar, no todas piden sacrificio o no todas tienen el mismo poder: <https://www.gob.mx/conagua/articulos/deidades-mitologicas-del-agua?idiom=es>.

(...) la que provoca escándalo con su conducta, pero que al mismo tiempo es vista con el horror que causa quien por su forma de ser acarrea la mala suerte y las desgracias de su comunidad... La mujer escandalosa es adúltera. Ya ninguno es su nombre, ya nada es su fama. Murió, feneció. Da hijos bastardos, aborta. Ninguno tiene tratos con ella. Comete adulterio. Cubre, oculta, tapa. [¿fuente de dónde se toma la cita?]

La Fragatita es escandalosa, hace ruido y provoca con su conducta. Ella sí es una víctima para el sacrificio porque la muerte que provoca la paga con su propia vida. Aunque si tiene poder, es una prostituta que acarrea mala suerte, en este caso para ella sola, pero Cipriana sí trae la mala suerte para el resto de la comunidad pues los hombres locales (y foráneos) son los que mueren bajo sus garras.

Ahora bien, Lagarde hace una diferencia entre el concepto de puta y prostituta. El vocablo *prostituere* en latín *prostituere* significa exponer, entregar una mujer a la pública *deshonra, corromperla*. Julio Casares en su registro *Un diccionario ideológico de la lengua española* pone como definición de la palabra puta: “las putas o ramera, son mujeres que se entregan al comercio carnal por interés”. De estas definiciones se derivan dos más: ramera y lascivia. Ramera, por ejemplo, “se usó desde el siglo XV para definir a la mujer que hace ganancia de su cuerpo, entregada vilmente al servicio de la lascivia”. A su vez, la palabra lascivia significa: “propensión a los delitos carnales, a la sensualidad, apetito inmoderado” (Lagarde 413). Esto nos remite a la Fragatita, que cumple con todas las definiciones. Por otro lado, Cipriana no cabe en la categoría de prostituta, solo de puta, ramera o lascivia. Lagarde afirma que puta puede no ser en realidad una prostituta, incluso puede ser una mujer “decente” como una madre, esposa, novia, etc. La puta o la prostituta (a veces sinónimos, pero no siempre), se caracteriza por no procrear, por tener sexo estéril o no positivo. No cumple con la

función de la madresposa, por tanto, en el momento en que la Fragatita se enamora, pero no quiere procrear, automáticamente se cancela la entrada al mundo de la madresposa. Por haber sido una ramera, prostituta, lasciva y puta, no podrá hacerlo, y por seguir como mujer erotizada y estéril (no quiere procrear) no puede ser una mujer, ahora, “decente”.

Por otro lado, tenemos a Cipriana, quien, por la información que nos brinda el narrador, no cobra, es decir no existe una transacción o interés mercantil y pasa a ser una puta, lasciva, pero no una ramera o prostituta. Sin embargo, Cipriana crea un espacio por medio de la prostitución: configura un espacio social, cultural y político donde la sexualidad, al estilo como ella la practica, es explícita, prohibida y sobre todo erótica. Es una sexualidad estéril y sin futuro (sin descendencia). Al contrario, mata a sus amantes, va más allá de la sexualidad estéril y del erotismo mercantil. Sacrifica las vidas de sus amantes. Ahora bien, ¿por qué Cipriana los mata? Así como la prostituta o la puta es una mujer mala y ofrece un servicio prohibido, el que hace uso de él se convierte en hombre malo, rompe las reglas sociales, entra a un espacio prohibido y por ello debe ser castigado.

Ambas mujeres matan y son representadas como putas y prostitutas, pero con diferentes niveles de poder: Cipriana sacrifica a sus amantes, mientras que la Fragatita se sacrifica por el suyo. Ambos espacios de prostitución muestran a una mujer mala; mujeres que hacen uso del erotismo y la sexualidad prohibida por la cultura dominante y, aunque una es castigada y la otra no, las dos mujeres son representadas con una sola identidad, una sola personalidad: la de puta o prostituta. Lagarde nos dice que la prostituta o la puta solo tienen relaciones y actividades dentro del espacio de la prostitución, pero que son miembros de otros círculos y actividades sociales: pueden ser madres, esposas, hijas, primas, etc. Ocupan más de un espacio social. Estas narrativas solo limitan a la mujer mala-que-mata a la esfera de la mujer más mala:

la puta, la ramera, la pública y la que se prostituye. Como veremos más adelante, las mujeres que matan no solo forman parte de la esfera pública-tabú, sino que abundan en el espacio doméstico, las encontramos dentro de nuestras propias casas.

II.I El espacio doméstico

Como mencioné anteriormente, el brinco temporal entre estas dos narrativas y las siguientes es grande, de cinco décadas³⁶. Después de estas décadas tenemos a Amparo Dávila con su cuento “El huésped”, publicado en el libro *Tiempo destrozado* (1959). Dos décadas después aparece Elena Poniatowska con su cuento “La ruptura” publicado dentro de la colección de cuentos *De noche vienes* (1979). Después, en 1986, Ángeles Mastretta publica *Arráncame la vida*. Aquí vemos un giro en el espacio donde habitan los personajes: del espacio público y peligroso pasamos al espacio supuestamente seguro, privado, del hogar. En “El huésped”, la narradora, que al mismo tiempo es la protagonista, nos cuenta cómo su marido trajo algo o a alguien a vivir con ellos. En realidad, como lectores nunca sabemos qué es eso que llega a vivir con ella, solo sabemos que es algo muy peligroso, un ser nocturno, que requería dos comidas al día, que le enchina la piel y ataca a los niños. Era una pesadilla vivir con dicha situación. Un día, mientras su marido está fuera de la casa (se va de allí una vez que deja al huésped), la narradora y Guadalupe, la empleada doméstica, quien también vive en la casa, se arman de valor y encierran al “huésped”. Guadalupe cortó unas tablas y la narradora buscó unos clavos y un martillo. Sin que el huésped se dé cuenta pusieron las tablas con los clavos en la puerta del cuarto. Dice la narradora que los días siguientes fueron espantosos, que esta criatura “vivió

³⁶ En 1948 se publica “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges, es uno de los pocos cuentos que encontré publicado entre estas cinco décadas. Desafortunadamente, el autor no es mexicano, así que no pude incluirlo en este capítulo.

muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba..." (¿paginación?) y así siguió hasta que un buen día se dejaron de escuchar tan terribles sonidos. Parece ser, según la narradora, que vivió cerca de dos semanas en ese cuarto, encerrado. Después de que el huésped muere, el ambiente en la casa cambia y la narradora, al volver su marido, le dice que la muerte de quien él ha dejado en casa fue "repentina y desconcertante". Cabe mencionar que para preparar el asalto contra el huésped, la narradora y Guadalupe siguieron con una rutina normal en sus rituales domésticos: hacer las camas, preparar el desayuno; Guadalupe se puso a limpiar y la narradora a cuidar a los niños. Como si nada hubiera pasado, ¡insólito!

En "La ruptura" de Elena Poniatowska la voz narrativa nos presenta a dos personajes, Manuela y Juan. El cuento empieza con Manuela haciendo cuentas, planeando la cena para Juan y pidiendo que no vaya a oler el gas que poco a poco sale de la estufa. Sabemos que Manuela es una mujer "soltera y nerviosa" y con una obsesión por comprar "objetos maravillosos" por los que "paseaba su virginidad como una hoja seca". Juan o el tigre era su estudiante que un día "le lamió la mano" y desde ese momento "Manuela decidió que Juan sería el próximo objeto maravilloso que llevaría a su casa. Le pondría un collar y una cadena ... Allí lo colocaría en la repisa al lado de sus otros antojos" (12-13). Sin embargo, el tigre no se dejaba domar; todas las temporadas de vacaciones de verano desaparecía, se iba a la playa, y Manuela sabía que una de esas escapadas sería definitiva, ya no volvería a la repisa. Manuela no le cedió la virginidad al tigre que, poco a poco, entre sus brazos se fue convirtiendo en gato. Esto le pareció poco atractivo a Manuela, quien quería ser devorada por el tigre. Para colmo, un día el ya gatito llegó a darle la noticia a Manuela: "Tengo algo que decirte. Allí en la playa conocí a..." Ese día hablaron y Manuela le entrega la virginidad; en esa ruptura Manuela se

entregó al gato. Sin embargo, esa misma noche Manuela lo deja dormido, y con el gas de la estufa abierto sigue rogando para que Juan no lo huela y menos aún, no la abandone.

En el tercer caso, la protagonista y narradora de la novela *Arráncame la vida*, Catalina, nos cuenta su vida desde que se encontró a Andrés Ascencio en un café en Puebla, México. La parte que me interesa sucede al final de la vida de Andrés y del inicio de la vida de Catalina y del recóndito conocimiento de los remedios caseros, específicamente los tés. De estos remedios nace la venganza por parte de dos mujeres que fueron arrebatadas del amor por el mismo villano, desde dos extremos sociales. Carmela, que pierde a su esposo en una masacre de campesinos en el ingenio de Atencingo, Puebla, aparece para vender unos higos a Catalina, mientras que ésta sufre una depresión profunda. Le platica que compró una cruz de mármol para la tumba del marido difunto y cómo le regresó el coraje al saber del asesinato de Carlos, y que no entendía cómo Catalina seguía con Ascencio, pues ya todos sabían cómo y quién era el general. En ese instante le ofrece el té, por si lo había pensado, por si se le ofrecía ... dárselo a Andrés. Procede a explicar qué cura y cómo utilizar el té de esas hojas de limón negro: daban fuerza, pero hacían costumbre, y había que tenerles cuidado porque tomado todos los días curaba de momento, daba energía, pero a la larga mataban. Carmela conoció a una señora que se murió por culpa de ese té. [por cuestiones de tiempo, dejarlo así, pero falta una reflexión, como que se queda en el aire, incompleto]

Josefina Ludmer en su ensayo “Mujeres que matan”, parte del libro *El cuerpo del delito: un manual* (1999), explica que la mujer que mata en la ficción se distingue del resto porque no es una víctima; al contrario, posee armas que utiliza para su beneficio. Algunas de estas armas, dice Ludmer, son de índole doméstica. Es decir, esas “cosas” que son confinadas a las mujeres, como la comida, los tés, ciertas hierbas, remedios caseros, artefactos de cocina,

maquillajes, en fin, productos o utensilios que son, por estereotipo, perfectamente conocidos y manejados por las mujeres, pero que los hombres desconocen o menosprecian por su calidad femenina. Esto es lo que precisamente tienen tanto la narradora de Dávila como la siguiente narradora de Poniatowska. En “El huésped” vemos que el arma de la narradora es su trabajadora doméstica³⁷, Guadalupe, además de la rutina doméstica que se espera de ambas mujeres. Lo mismo sucede con Manuela, quien es la encargada de darle de comer al gato-tigre y, aunque sea mujer soltera, su condición de mujer-madre no la abandona en ningún momento de su existencia. El arma de Manuela es de carácter doméstico, el gas de la estufa. Al ser ella la única responsable de la comida, sabe precisamente cuánto abrir la llave de gas para disimular el olor, pero al mismo tiempo sabe que en algún punto el efecto matará a Juan. Dentro de las armas que menciona Ludmer, la histeria, las reglas impuestas por el género, la inocencia o virginidad y la maternidad, entre otras, encauzó nuestra atención hacia los remedios caseros o armas domésticas para matar, como los té, hierbas u hojas que normalmente utilizamos para aliviar algún pequeño malestar. Esto es, del alivio o remedio, al veneno.

Las mujeres, como dice Ludmer, al estar catalogadas o puestas en el lado contrario a la razón, o sea en el lado de la histeria, de lo irracional y lo primitivo por estar recluidas al espacio privado, al hogar y dentro de éste a la cocina. espacio al que se ha visto confinada la mujer. De aquí surge una de las armas que resalta Ludmer: el recóndito conocimiento en los remedios caseros, muchas veces no avalados por la ciencia. Por lo mismo es que nadie sospecha de esta arma femenina utilizada para matar. Evade el castigo estatal guiado por la ciencia, por la

³⁷ Este cuento abre un discurso hacia el trato que reciben las trabajadoras domésticas en el México de las décadas de 1950-1960.

medicina moderna. Se pasan de mujer a mujer. Es el caso del té que mata a Andrés, al que él acusa de inservible pues son puras supersticiones de campesinos ignorantes.

En ambos casos las mujeres se organizan dentro del hogar para eliminar al sujeto (el gato-tigre y el huésped) que invade y desorganiza el espacio doméstico y personal. Históricamente, el espacio doméstico, la casa o el hogar han sido vistos como un lugar que impide a la mujer tener y desarrollar su propia identidad-subjetividad al tener que servir, criar, nutrir y mantener no solo la casa como estructura, limpiarla, organizarla, etc., sino que también debe cuidar y nutrir (incluso en el sentido moral) los cuerpos de los miembros del hogar: niños y el hombre (pareja), mascotas y, en ocasiones, a otros miembros de la familia como los padres, abuelos o tíos. Aunque el hogar sea el espacio predilecto o “natural” de la mujer, para Luce Irigaray, por ejemplo, la idea de la dicotomía casa-hogar es para que el hombre llene un poco esa nostalgia de la casa materna; es el lugar donde encuentra y define su identidad como humano-hombre: “man makes a house, puts things in it, and confines there his woman, *who reflects his identity to him*”³⁸. Para Irigaray el precio que paga la mujer al ayudar a crear la subjetividad e identidad del hombre es no poseer ninguna de éstas, ni identidad y mucho menos subjetividad. Simone de Beauvoir describe la existencia de la mujer como privada de subjetividad activa, pues sus labores principales se concentran en cuidar y servir al hombre de la casa. Beauvoir hace énfasis en la dicotomía entre trabajo inherente y trascendente y clasifica al trabajo doméstico como inherente³⁹.

³⁸ Citado en “House and Home: Feminist Variations on a Theme” (1997), de Iris Marion Young. Resaltado por mí.

³⁹ Citado en “House and Home: Feminist Variations on a Theme” (1997), de Iris Marion Young.

Por otra parte, Iris Marion Young en “House and Home: Feminist Variations on a Theme”, dice que la idea del hogar y el trabajo doméstico también puede tener un aspecto liberador para la mujer, y además clasifica el trabajo doméstico que ejerce la mujer en el lado de la preservación (*preservation* en inglés). Para ella, la idea de preservar el hogar es: “Preservation makes and remakes home as a support for personal identity without accumulation, certainty, or fixity. While preservation, a typically, feminine activity, is traditionally devalued at least in Western conceptions of history and identity, it has a crucial human value...” (191). El valor que tiene la idea y el quehacer de la preservación, según Young, está en el símbolo del hogar y la relación que tiene con la subjetividad y la identidad del ser humano, “Home enacts a specific mode of subjectivity and historicity that is distinct both from the creative-destructive idea of transcendence and from the ahistorical repetition of immanence...” (191). La idea del hogar no es solo lo que se hace dentro y, para mantener esta idea, sino que va más allá, forma nuestra personalidad e historia, rebasa la trascendencia o la repetición monótona de la inherencia. Para Young, la persona que cuida el hogar (en este caso la mujer) actúa para preservar los momentos y la identidad significativa del hogar.

En el caso de estos cuentos, ambas narradoras y personajes indagan una manera en la que su espacio doméstico, su hogar, sea liberador, trascendente y buscan preservar su identidad, no solo la de la casa y la de la familia, sino la de ellas mismas. Young también menciona que los objetos dentro de una casa son formas de preservarla. Si recordamos, en el cuento “La ruptura”, la protagonista tiene objetos significativos para ella, todos ellos crean su subjetividad y forman su identidad como mujer soltera y, sobre todo, arman su hogar y casa. La idea de preservación, de mantener y preservar ese espacio, esa identidad y subjetividades personales se ve al momento en que ambas protagonistas se dan a la tarea de eliminar a los

intrusos (a los traidores) en sus vidas, en sus casas, en esos espacios tan íntimos que las hacen quienes son.

Otro cuento en donde se muestran las subjetividades e identidades de una mujer es en “La casa”⁴⁰, de Mónica Mansour en donde nuestra narradora y protagonista está vendiendo su casa. Mientras la muestra a la futura dueña le cuenta todo lo que vivió y pasó allí: cómo cuidó a su madre, cómo se quedó sin padre y después sin madre, cómo las vecinas le robaron terreno; el esposo que la hizo vender esa casa para irse a vivir a Michoacán, a quien ella después lo mata con el mismo veneno que él iba a utilizar para matarla a ella. Después de todas las tragedias que cuenta, regresa a la casa a pedirle a la nueva dueña si la puede dejar quedarse ahí y trabajar limpiando la casa. La casa y los objetos que la habitaban hacían y deshacían la historia, la identidad y subjetividad de nuestra narradora. Vemos que cuanto mejor está la casa, mejor se encuentra ella; cuando le roban parte del terreno de la casa, ella se enferma. La casa está íntimamente ligada a ella; ese espacio doméstico crea la identidad de la narradora. Sin la casa no tiene identidad ni subjetividad. Mata a su esposo debido a que él la arrebató de su casa, le quita su identidad y subjetividad como ser humano, y además le niega la posibilidad de crear otra vida, otro hogar y por ende su identidad/subjetividad al quererla asesinar. La casa, el hogar, el espacio doméstico y el trabajo que se hace para preservarlo puede ser liberador, aunque en algunos casos resulta extremo, opresivo. La casa no solo es una prisión para la mujer, sino que puede llegar a ser la propia identidad y refugio del ser humano.

⁴⁰ Este cuento es parte de la antología *Crímenes de mujeres* (2018).

II.II La víctima, o la que no quiere serlo

El espacio doméstico parece ser el escenario por excelencia del personaje femenino que mata; sin embargo, además del espacio en el que cometen sus crímenes también existen otras categorías en donde encontramos a estos personajes. Una más es la víctima, o la que se niega a llegar a ese lugar. Por ejemplo, en el cuento “Justo merecido”⁴¹ de Aida María López Sosa encontramos a nuestra protagonista dudando de la fidelidad de su pareja. Un día él le dice que deberían comprar un seguro de vida, Ya ella le había descubierto mensajes de texto un poco extraños, olores desconocidos en la ropa y otros indicios que la llevaron a dudar si la engañaba con otra mujer. Después de comprar el seguro de vida ella encuentra un anillo de plata en la bolsa del pantalón de su pareja. Cuando él regresa del trabajo, ella se esconde detrás de la puerta y con un bate lo golpea hasta matarlo. No huye, pero sí se va sin exactamente saber a dónde hasta que llega a un hospital debido a un accidente de carro. Nadie le cuestiona quién es ni de dónde; a los días cobra el dinero del seguro y sigue feliz con su vida. Aquí ella fue víctima de un engaño, pero se negó a quedar en ese estatus de víctima desconsolada y avergonzada por su pareja. Antes de que él la matara y cobrara el seguro, ella se le adelantó. Aquí podríamos decir que es una viuda negra⁴², aunque no ha matado a más hombres por dinero ni fue su idea obtener un seguro de vida para ambos. Ludmer asegura en su ensayo “Mujeres que matan” que estas mujeres se distinguen de otras porque no son víctimas. Al contrario, tienen armas que las hacen valerse y defenderse por sí solas, como en este cuento.

⁴¹ Este cuento aparece en la compilación *Despedida a una musa y otras despedidas* (2020).

⁴² El término popular viuda negra o *black widow* en inglés viene de aquellas mujeres famosas que se casan con varios hombres (no al mismo tiempo) sumamente ricos y cobran la herencia, el dinero del seguro o ambos cuando ellos mueren en circunstancias extrañas.

Ahora bien, existen víctimas que vengan lo que les pasó y hacen justicia, y eso constituye otra categoría que expone Ludmer en su ensayo. En el cuento “Nunca más olor” de Elsa Osorio, tenemos el triángulo de dos hermanas y su madre. Las tres piensan que la otra mató al exesposo de la madre, que violaba a una de las hermanas. Toda la trama va sobre los supuestos motivos⁴³ y *modus operandi* de cada una para matarlo, y cada una piensa en diferentes maneras de librar a la otra de la policía. La madre se declara, y después piensan que fue la hermana quien sufría las violaciones. Sin embargo, resulta ser la hermana más pequeña quien también fue víctima del exesposo y en venganza hace su propia justicia porque su madre jamás lo denunció o buscó justicia legal. Para Ludmer esta es otra categoría de mujeres con armas, que hacen su propia justicia y no son sentenciadas por las autoridades o las leyes. Según ella, estas mujeres/personajes no son juzgadas por las leyes de los hombres porque los delitos que cometen no tienen sentido para la heteronormatividad. Gabi, la hermana menor que mata al exesposo, toma venganza y hace justicia por ella, por su hermana y su madre. Venga a tres mujeres al mismo tiempo con un cortapapeles que el mismo hombre dejaba en su escritorio. Gabi se queda con el cortapapeles, no para despistar a la policía, sino como evidencia para su madre y hermana de lo que hizo.

En estas narrativas observamos que la subjetividad de la mujer que mata está a cargo de sí misma: de la narradora, quien muchas veces es la propia protagonista, la mujer que mata. Esto es sin duda innovador, pues como apunta la estudiosa Belinda Morrissey, en su libro *When Women Kill: Questions of Agency and Subjectivity* (2003), la subjetividad de la mujer tanto en

⁴³ Los motivos para matar pertenecen a otra categoría propia que Ludmer desarrolla para analizar y clasificar los personajes femeninos que matan.

la prensa como en las leyes y juicios queda sesgada, y las representaciones que se crean de la mujer son hasta cierto punto irreales porque muestran solo lo más amarillista, lo morboso. Nos quedamos en el mito o en la casilla de víctima y no vemos a la mujer que mata como lo que es: un ser humano completo. En estas narrativas cada mujer que mata crea su propia subjetividad. Simbólicamente hablando, la representación que se le da viene de ella misma, no de la prensa amarillista o desde el juicio, sino desde el ser humano completo y culpable (o no) de haber matado.

III. De la realidad a la ficción

En la última sección veremos los temas que encontramos en narrativas inspiradas en hechos de la vida real. Aunque otra vez encontramos los temas de la víctima, la vengadora o incluso la infanticida, son narradas desde lugares muy particulares, como hospitales o espacios públicos como la calle y desde la misma cárcel. Además, tratan casos especiales. Es decir, los temas o tropos pueden ser muy específicos para el caso que tratan de representar.

La primera narrativa se titula “Joven madre”, cuento escrito por María Luisa Puga que aparece en el libro *Accidentes* (1981). El acontecimiento pasó en la vida real en Londres el 28 de diciembre de 1977 y la noticia fue publicada por el periódico *The Guardian*: “Una joven madre que sufría de depresión postnatal saltó por la ventana del cuarto piso de un hospital de entrenamiento en Londres, con su bebé de tres días. La bebita murió; la madre, malherida, vive...”⁴⁴. La narradora, como en la mayoría de las narrativas anteriores, es el personaje principal, la mujer que mata. Sin embargo, en este cuento Puga nos lleva a la psique de la joven

⁴⁴ Este fragmento de la noticia se encuentra al final del cuento “Joven madre” como pie de página.

madre y muestra la batalla que tuvo con la depresión, no solo postnatal, sino también depresión pura. La madre vive en una bóveda y se mira así misma vivir el día a día, ir de compras, hacer de comer, limpiar, salir con la familia, pero de lejos, mientras ella vive encerrada en esa bóveda sin poder salir. Aquí el espacio es simbólico porque hablamos de enfermedades mentales.

Empero, nuestra narradora nos explica por qué brincó de la ventana. Esa depresión, ese miedo y terror de vivir, no se iba, nunca se fue, hasta que brincó: “No vi hacia abajo. Estábamos solas. Salté... Cuando la bóveda se estrelló me sentí fuerte. Todo está hecho pedazos en torno mío. Alina murió. Estoy rota. Ahora voy a vivir como pueda, desde donde pueda, con lo que pueda” (37). Es de suma importancia notar que aquí, aunque solo tenemos un fragmento de la noticia que apareció en el periódico, Puga otorga una subjetividad diferente a la joven madre. Es un retrato hablado por la misma voz (simbólicamente) de la mujer que asumió tan terrible decisión. La mayoría de las narrativas que tenemos aquí hacen eso: el autor ofrece espacio para que la voz de la autora y actora de los crímenes o hechos hable por sí sola, que dé testimonio desde su voz, que cree su propia subjetividad y dé voz a quien es y por qué hizo lo que hizo.

Ahora bien, ¿qué pasa con aquellas mujeres que no tuvieron la fortuna (¿o infortunio?) de que alguien les diera esa oportunidad de “hablar” para exponer su caso y crear su propia subjetividad sin ser juzgadas? Algunas mujeres que cometen el crimen de matar a otra persona terminan en la cárcel. Ludmer dice que el personaje femenino que mata no puede terminar en la cárcel porque su delito está fuera de los campos de la ley masculina, pero la verdad es que sí llegan a la cárcel, sí son atrapadas por las leyes heteropatriarcales y son castigadas por y con ellas. Incluso en estos espacios sesgados de libertad, de expresión y de subjetividad individual, existen escritoras que ayudan a contar historias, a plasmar y liberar esas subjetividades femeninas.

III.I De la cárcel al papel

En 2013 se publica en México *Mujeres que matan*, en donde encontramos 18 narrativas divididas en tres secciones: “Prófuga”, “Breve azul” y “Mujeres que matan”. Lo curioso de este libro no es ni el título ni sus secciones, sino que son narrativas de mujeres que probablemente sigan cumpliendo su condena en la cárcel. De mismo modo, la autora de estos cuentos inspirados en sus compañeras también estuvo tras las rejas en el CERESO⁴⁵ de Sonora, México. Sylvia Arvizu⁴⁶ ha sido ganadora del Concurso Nacional Penitenciario José Revueltas tantas veces que ya no recuerda cuántas son. A pesar de que Arvizu no cometió ningún homicidio, cuenta tres historias de tres mujeres que sí lo hicieron, que sí mataron a su agresor, a la amante de su novio o a su propia madre. Lo interesante otra vez es ver cómo, aunque la misma Arvizu se encuentra en la cárcel, privada de libertad física, brinda este espacio nacional a sus compañeras para que relaten su propia historia, para que den testimonio de su propia subjetividad e identidad.

La primera narrativa se titula “Llueve otra vez”, en donde descubrimos que la protagonista, Fernanda⁴⁷, le tiene miedo a la lluvia y a las tormentas porque cada vez que llovía algo malo pasaba en su vida: la única Barbie que tuvo se la arrebató su padre un día que llovió y no pudo abrir el taller de carrocería. Aunque uno pensaría que el enojo del padre era por no poder trabajar, en realidad fue por la imposibilidad de “pistear”⁴⁸. No solo le arrebató la

⁴⁵ Centro de Reintegración Social.

⁴⁶ Para saber un poco más del antecedente tanto literario como personal de Arvizu se puede leer este [artículo](#) en Los Angeles Times.

⁴⁷ No sé si la autora cambia los nombres de las presas para su protección.

⁴⁸ Palabra usada en el norte de México para describir el hábito de tomar alcohol con frecuencia.

muñeca a Fernanda, de paso golpeó a su madre y hermana. Al tiempo su padre muere de cirrosis, y esa fue la explicación que encontró para los constantes arranques de furia de su padre. Al poco tiempo, su madre se casó, pero el esposo acosaba sexualmente a Fernanda. Un día ella decide irse de la casa porque no aguantaba más los acosos de su padrastro, a quien nunca le dice así y siempre se refiere a él como el esposo de su mamá. En la lluvia (otra vez) sola, con su maleta aparece su padrino, que la recoge y le da hogar. Muy ilusionada, ella pensaba que sería como un padre para ella, pero fue todo lo contrario. La violaba constantemente, la insultaba por su tamaño físico y la humillaba con frecuencia. Un día que llovió, Fernanda tuvo que meter la ropa del tendedero a la sala de la casa. El padrino se enoja y con una pistola la amenaza que se quite toda la ropa, mientras tira una bala al aire que nadie escuchó debido a la tormenta. Como pudo, Fernanda tumbó a su padrino y con unas cuerdas de zapatos lo ahorcó hasta que dejó de moverse. Pasan las horas y el cuerpo sigue en el piso, inmóvil. Es aquí cuando ella se da cuenta de que él está muerto y decide enterrarlo. Después abandona la casa, la pone en renta y se va a vivir con unas amigas de la maquiladora⁴⁹. Sin embargo, piensa que su padrino espanta a la gente porque los inquilinos no duran mucho y siempre se le van. Un día decide prenderle fuego al cadáver, pero solo deja un olor terrible en el terreno y la casa. Al tiempo le echa cemento, pero el olor no se va. Fernanda piensa que los vecinos reportaron el olor a las autoridades que un día la “levantaron”⁵⁰ de la parada del camión y después terminó en el CERESO. Le espera un proceso largo ya que, como la misma Arvizu dice, Fernanda es mujer, no tiene la ventaja de ser un hombre a quien las leyes “acarician”.

⁴⁹ Estos relatos tienen lugar en Sonora, México, estado fronterizo con Estados Unidos. por lo que las maquiladoras o “maquilas” abundan en esta zona.

⁵⁰ Palabra coloquial que describe cuando la policía se lleva a las personas sin explicación y a la fuerza.

El caso de Fernanda, como el de muchos otros⁵¹, tiene su origen en una casa y sociedad disfuncional, donde el acoso y el abuso son constantes e incluso llegan a ser normalizados. La diferencia aquí es que Fernanda no quiso normalizar ese tipo de violencia contra su cuerpo, no quiso ser un cuerpo desechable y sobre todo tuvo la oportunidad de salir de esa situación. Por desgracia, la manera en que lo hizo no fue para nada la mejor, pero en ese mundo en el que vivía y creció, ¿qué otras opciones quedaban? No es mi intención justificar el asesinato de una persona, pero en este caso Fernanda iba a terminar muerta de verdad o muerta en vida al ser violada de manera regular. Claramente ha sido víctima de un hombre terrible y de una vida espantosa. Morrissey explica que una de las maneras en que la subjetividad de la mujer que mata se ve alterada e incluso se le justifica el crimen es cuando es víctima de abuso, cuando la pareja o una persona con autoridad la ha violentado al punto en el que la “única” escapatoria era matar al agresor. Para Morrissey esto no es algo que ayude al caso de la mujer que mata, al contrario, le quita ese poder y esa humanidad completa que le costó tanto trabajo crearse. Ser víctima de abuso o violencia extrema puede justificar, en algunos lugares, matar a alguien, pero no en México, al menos no en épocas anteriores, que la despenalización empieza a hacerse presente en las leyes. Fernanda ya lleva años en el CERESO y aún no tiene una condena, la cual probablemente sea de muchos años, porque no hay ni testigos ni nadie que avale su lado de la historia. No hubo denuncias previas, no hay un historial en el que Fernanda pueda confiar su caso.

⁵¹ Refiérase, por ejemplo, al libro titulado *Historias mexicanas de mujeres asesinas* (2008), compilado por Humberto Padgett.

Algunos se preguntarán ¿por qué no denunció? ¿Por qué no dijo o hizo algo frente a las autoridades correspondientes? La respuesta la encontramos en otro cuento de la misma Arvizu titulado “Coca-cola de mi amor”. En esta narrativa, como en muchas otras, se omite el nombre de la protagonista porque estas mujeres son reales y sus delitos y crímenes son verdaderos. Lo primero que dice la narradora es “Fui violada a los dos días de llegar al penal, en Cumpas, un pueblo de la sierra de Sonora. El comandante y el guardia en turno entraron al área de castigos donde me habían ubicado mientras ‘me encontraban lugar’” (107). Así, nuestra narradora describe muchos atropellos a los derechos humanos y a su integridad física y emocional. Las autoridades claramente no tienen la gente adecuada ni el entrenamiento o humanidad para tratar con víctimas, sobrevivientes o siquiera con criminales.

La segunda narrativa de Arvizu se titula “Lolita directa”. Aquí la narradora cuenta cómo terminó en el CERESO por homicidio. Lolita tenía un novio a quien encontró con otra mujer, a quien mató de una manera terrible. La persiguió en el carro, cuando la descarriló, la sacó del carro, la arrastró por la calle hasta dejarla sin cara y después la quemó con gasolina. Lolita, quien es muy directa y tiene una tienda dentro del CERESO, cuenta que no siente ningún tipo de remordimiento, al contrario, con ella nadie se mete. Las reas le preguntan si tuvo una mala infancia, si fue violada, buscando algún motivo para su agresividad extrema, pero Lolita dice que no: “a mí no me vengas con esas preguntas de sicología y esas cosas, no me gustan esas mamadas, ni las siquiabras de aquí pudieron sacarme nada. Fui feliz de niña, nadie me pegó, nadie me violó, no tengo cargos de conciencia ni tengo pesadillas ni oigo voces ni esas pendejadas, simplemente a mí nadie me insulta, ni nadie me ve la cara...” (106). Pareciera que su ego no le permite aceptar que otra mujer sea sujeto de amor de la persona a quien ella ama (o sujeto de deseo, que la ha reemplazado).

Lolita no niega su humanidad, y como menciona Morrissey, a Lolita le costó obtener una humanidad completa, ser un ser humano completo y aceptar esa parte de ella que también se enoja y es capaz de atrocidades como el acto de matar. Aquí tenemos a dos mujeres que matan vueltas personajes: Fernanda, una mujer violada y atropellada durante toda su vida, y Lolita, quien sin negar su humanidad no dejó que nadie se burlara de ella. Ambas mujeres tuvieron diferentes motivos para matar: dar fin a una vida llena de miseria y evitar las burlas y defender “lo suyo”.

Recapitulación

En este abanico de personajes y casos de mujeres y personajes femeninos que matan vemos que todas tienen diversos motivos, diferentes razones para matar. Existen las que defienden su espacio, las que quieren dejar de sufrir y pasar violaciones, las que lo hacen por ser malas o para castigar a hombres malos, las que heredan al personaje mitológico, las que deciden terminar con una pesadilla de vida cotidiana, quienes no pueden con un nuevo abandono. Es evidente que tenemos una gama completa de motivos, de modos de matar, de castigos para ellas, pero, sobre todo, existen, en la vida real y en la ficción. Es claro que los hombres matan más y hay más personajes masculinos que matan en la literatura, pero también existen mujeres que matan. Las hay reales, las hay ficticias y las que siguen un hilo mitológico, sin siquiera saber de mitología. Ninguna niega humanidad, por al contrario, aceptan que tal como los hombres pueden llegar a ser seres completos con sentimientos y emociones atroces que les permiten matar a otro ser humano. Aunque no lo parezca, esto es importante para diferentes olas feministas, sobre todo al momento en que la ley castiga a estas mujeres.

Capítulo IV El caso de las muertas: de Elvira Luz Cruz a las Poquianchis y otras mujeres que matan

*“me dijeron que yo los ahorqué,
pero pues cómo, tanto sufrir por ellos
para acabar con ellos así
quiero entrar a trabajar para
comprarles el pedacito de perpetuidad”.*

--- María Luisa Puga

Introducción

Este capítulo se enfoca en explorar a algunos personajes femeninos que matan provenientes de casos reales y ficticios, pero que emanan de la pluma de autores mexicanos. Afín a las representaciones mitológicas de Medea, Clitemnestra y Electra, que le dan un giro al mito original y que incluso llenan huecos y vacíos, estas obras literarias intentan precisamente, llenar vacíos, dar otra perspectiva tanto del crimen como de la mujer que lo cometió. En vez de enfocarme en la culpabilidad o inocencia de la(s) mujer(es) que presuntamente cometieron el asesinato, me enfocaré en la representación literaria, en la multidimensionalidad (si es que existe) del personaje, la representación de binarismos y estereotipos específicos de la mujer mexicana. Además, este capítulo se enfoca en tres casos: el de Elvira Luz Cruz, el de las Poquianchis y en mujeres sicarias que nacen tras la hiperviolencia en que ha vivido el Estado mexicano.

Como hemos visto a través de esta investigación, la mujer que mata es representada de diferentes maneras, se le da voz, es mitológica, es virgen e incluso es víctima. En estos casos que atañan a esta parte de la investigación analizo la representación de estos tres personajes femeninos que matan con los tres estereotipos que Morrissey encuentra y que son utilizados para representar a la mujer que mata en las narrativas amarillistas y en los casos judiciales.

Estos tres estereotipos son: 1. La vilificación (la mujer vista como villana, como “acto difamatorio, abuso”) o monstruosidad (la mujer vista como algo subnormal, como un monstruo), 2. El mito (la mujer vista como un mito o un personaje mitológico) y 3. La victimización (la mujer vista como una víctima incapaz de haber cometido tal crimen o es justificado por su estatus de víctima). A través de estos lentes me permito analizar los siguientes trabajos de creación en torno a los personajes femeninos ya mencionados. En el caso de Elvira Luz Cruz analizo “Imposible guion de radio” (1987) cuento escrito por María Luisa Puga, así como la obra de teatro “La fiera del Ajusco” (1985) de Víctor Hugo Rascón Banda. En el caso de las Poquianchis analizo la novela escrita por Jorge Ibarguengoitia *Las muertas* (1977). Por último, en el caso de las sicarias, analizo las novelas *Banana Street* (2020) de Macaria España y *La sicaria de Polanco* (2011) de Joaquín Guerrero Casasola.

Para cada caso debo aclarar que el análisis viene acompañado de una característica que ofrece Morrissey, al mismo tiempo lo que significa ser mujer y mexicana. Por ejemplo, en el caso de Elvira; la maternidad interviene de manera crucial para analizar cada producción cultural. En el caso de las Poquianchis es necesario analizar los mitos que se crearon a través de la nota roja mexicana y, por último, en el caso de las mujeres del narcotráfico es necesario explorar la sexualidad, la vilificación o victimización de cada una.

La intención de este capítulo es mostrar las diferentes subjetividades, identidades y representaciones que se dan al personaje femenino mexicano que mata. Se exige ver dentro del imaginario mexicano cómo, incluso al mismo personaje, se le puede observar desde diferentes perspectivas. A pesar de los diversos estudios que existen alrededor de este personaje y de estas mujeres, aún no se analizan ciertos aspectos, ni tampoco las narrativas que a continuación veremos. Además, me interesa mostrar la relación entre la realidad y la ficción, porque dos de

los casos provienen de la realidad, de forma que podamos entender cómo la realidad tiene influencia en la ficción y viceversa.

I. El caso de Elvira Luz Cruz: la Medea del Ajusco

Resulta complicado imaginarse a una madre matando a sus propios hijos. Sin embargo, las hay, existen. Mujeres que por diferentes y variadas razones no pueden más con la identidad de ser-madre y llegan a las últimas consecuencias, arrebatándoles la vida a los hijos, vida que ellas les habían brindado. En esta sección exploraré el caso de Elvira Luz Cruz y sus representaciones como filicida, es decir, como madre que mató a sus cuatro hijos. Brevemente, en 1982 Elvira, madre soltera y concubina de un policía local, residente del aquel entonces bosque del Ajusco, D.F. México, presuntamente priva de la vida a sus cuatro hijos y posteriormente intenta suicidarse. La escena es reportada por la suegra de Elvira y los vecinos de la colonia se encargan de que Elvira vaya a parar a la comandancia más cercana.

Cabe aclarar que Elvira no es un personaje histórico. Es decir, muy pocos estudiosos han tratado de juntar o recaudar en escrito la vida de Elvira, al menos no antes de presuntamente matar a sus hijos. Después de tal acontecimiento, como veremos más adelante, varios literatos, periodistas y cineastas, entre otros, se dieron a la tarea e intentaron poner en línea cronológica la vida de Elvira, desde su nacimiento hasta su sentencia. Por eso aclaro que la siguiente información es solo una pseudo biografía de Elvira Luz Cruz. Sin embargo, es suficiente para este estudio literario y de representación, ya que en realidad necesitamos entender, más que a la Elvira de carne y hueso, al personaje que se pintó el imaginario sobre ella.

La siguiente biografía de Elvira Luz Cruz es tomada del grandioso escrito de la estudiosa Josefina Estrada. “La oscura cruz de Elvira Luz”⁵² es un texto en el que Estrada le narra al lector los diferentes motivos por los que este caso resonó tanto en la sociedad mexicana. Incluye datos sobre las impuntualidades del juicio, la ineficiencia legal, las circunstancias en las que se encontraba Elvira, al igual que su vida antes del presunto asesinato.

Elvira Luz Cruz nació dentro de una familia de campesinos en Milpillas, Michoacán, en 1954. Tuvo ocho hermanos, fue huérfana de padre a partir de los nueve meses de nacida y solo cursó hasta el primer año de primaria; por lo tanto es analfabeta. Al cumplir los 10 años, Elvira junto con su familia entera se mudan a la Ciudad de México, específicamente a Lomas de Padierna. Al instalarse como “paracaidistas”, al poco tiempo los desalojan y se instalan en la colonia Arenal. Ahí se establecen Elvira, un hermano de nombre Roberto, una hermana de nombre Irene, quien ya se desempeñaba como trabajadora doméstica, otra hermana de nombre Teresa y la madre Guadalupe Cruz Apolinar, quien muere al poco tiempo de haberse mudado. Elvira queda huérfana a los 10 años y a los 13 empieza a laborar como su hermana Irene, de trabajadora doméstica. Al mismo tiempo, conoce a Marcial Caballero con quien empieza una relación amorosa. Al poco tiempo sale embarazada, pero como Marcial es un hombre casado, Elvira no le exige nada. Simplemente se aleja de él. Roberto, el hermano de Elvira, provee por ambos, en lo que el niño, Israel, crece. Cuando Israel cumple un año de nacido, Marcial aparece otra vez en la vida de Elvira para hacerse responsable del niño, pero ella lo vuelve a rechazar para que él no tenga ningún derecho sobre Israel.

⁵² Este texto se encuentra en la compilación título *El libro rojo* (2016) editado por Gerardo Villadelángel Viñas. Cuenta con cuatro volúmenes, que relatan los casos de los asesinos más conocidos de México, desde 1868 hasta 1993. Este escrito en particular “La oscura cruz de Elvira Luz” se encuentra en el tomo IV págs. 75-87.

Tiempo después, una vecina le comenta que algunos vecinos irán a invadir⁵³ territorios en una colonia cercana, Bosques del Pedregal en el área del Ajusco, Ciudad de México. Elvira acepta la invitación de la vecina y se va a poblar la colonia. Es ahí, en esa comunidad, donde conoce a Nicolás. Este hombre se convierte en su pareja, aunque nunca se casan. Con él tendrá sus próximos tres hijos: Eduardo (nombrado así en honor a la madre de Nicolás, Eduarda Cruz Cortés), Marbella y María de Jesús. Elvira sigue con su profesión de sirvienta; sin embargo, cada embarazo y los celos de Nicolás, al igual que las exigencias de la suegra, privaban cada vez más a Elvira de cumplir con su trabajo, hasta que perdió a todas sus clientas.

1.1 El día de la tragedia

Cabe mencionar que la relación entre Elvira y Nicolás era más que inestable. Se reportaron cantidad de veces, tanto por parte de los vecinos como de Elvira, gritos, golpes, abusos tanto físicos como mentales, incluso hacia los niños. Después de tener a Marbella, Elvira empezó a tomar pastillas anticonceptivas, pero las dejó ya que Nicolás la acusaba de querer tomarlas para así “andar de puta con otros”. Elvira era constantemente vigilada por la suegra, Eduarda, lo que limitaba mucho cualquier actividad fuera del hogar. Nicolás no era responsable de sus hijos de ninguna manera, mucho menos económicamente. Incluso, tuvo una niña con otra mujer al mismo tiempo que nacía la niña Marbella.

El día que presuntamente Elvira mató a sus cuatro hijos se dieron los siguientes hechos: se festejó la quinceañera de Carmela (hermana de Nicolás), y la amante de Nicolás atendió la

⁵³ Es importante notar que esta práctica de “invadir” terrenos o colonias vacías es muy común en las zonas urbanas en desarrollo y de bajos recursos económicos. Los terrenos poco a poco se van regularizando, pero mientras eso sucede la mayoría de la gente que llega carece de alumbrado público, drenaje y agua potable, entre otros servicios públicos.

fiesta junto con la hija pequeña, de la misma edad que Marbella, en ese entonces de dos años. Nicolás obligaba a Elvira a cuidar de la niña de su otra mujer, lo cual no le sentó nada bien a Elvira. Al día siguiente, cuando Elvira le reclama a Nicolás aquella humillación, empiezan los golpes, uno termina en la cara de la bebé de meses de nacida, María de Jesús. En ese momento, Nicolás le da un ultimátum a Elvira, que se irá de la casa, con su madre. Eduarda lo apoya en esta decisión. Al regresar por sus cosas, Nicolás encuentra inconsciente a Elvira y a los cuatro niños sin vida.

Presuntamente, Elvira fue encontrada en el piso con un mecate en el cuello, indicios de que se quiso suicidar. Otras vecinas declararon que antes de encontrar a los niños sin vida se escucharon gritos y golpes terribles por parte de Nicolás. Que lo vieron salir de la casa con su guitarra (era aspirante a músico) y después se vio salir a Eduarda gritando sobre la muerte de los niños. Otras vecinas declaran que Elvira estaba tan golpeada que llegaron a pensar que estaba muerta. En realidad, como ocurrieron los hechos fue tan confuso y poco fidedigno que se dudaba si en verdad ella había matado a sus hijos. Las vecinas no lo creían, piensan que fue Nicolás con su madre de cómplice. La única razón por la que se le dio la sentencia a Elvira es porque ella misma firmó y afirmó que había matado a sus cuatro hijos: “Mis hijos lloraban... Me pedían de comer. Me sentía desesperada y decidí terminar con su vida” (p. 77).

Como dije anteriormente, aquí no veremos si Elvira cometió o no el asesinato de sus hijos, sino que analizaremos las representaciones de esta mujer y madre a quien el sistema, la sociedad, la ciudad en la que vivía, todos a su alrededor le fallaron y sobre todo le fallaron a esos niños. Mostraremos ahora lo que significaba y significa ser madre en diferentes épocas de la cultura occidental y en el México del siglo XX. Veremos cómo la sociedad juzgó a Elvira;

su caso y como la literatura y el cine documental juzgó a la sociedad que no auxilió y negó a Elvira de ejercer tanto su maternidad como su rol de mujer.



Fig. 1 y 2 Imágenes de revistas y periódicos donde se exhibía a Elvira. En una incluso aseguran que Elvira pagó 2,000 pesos para que mataran a su “esposo” (imagen de la izquierda)

I.II La madre: ¿qué hace y quién es?⁵⁴

Existen muchas maneras de ser madre, desde prácticas o creencias individuales, pero a la vez madre es un rol de suma importancia que hemos desarrollado a lo largo de nuestra historia humana. Diferentes modificaciones a la cultura occidental, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, han sido el resultado de diferentes modos de ser madre. Brevemente, daremos un paseo por las diferentes formas de ser madre en el mundo occidental antes del cambio que se da

⁵⁴ Aunque existe otro tipo de seres humanos que son madres, pero se identifican con otro género diferente al femenino, en esta sección de mi proyecto me enfoco en la dicotomía mujer-madre. La diversidad humana en nuestros tiempos es cada vez mayor, pero en la línea de tiempo en que ocurrieron estos hechos y fueron producidas estas piezas artísticas, la dicotomía mujer-madre fue a la que se le prestó mayor atención.

durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, una manera de ver la identidad y participación de la madre es ilustrada con la siguiente figura triangular:

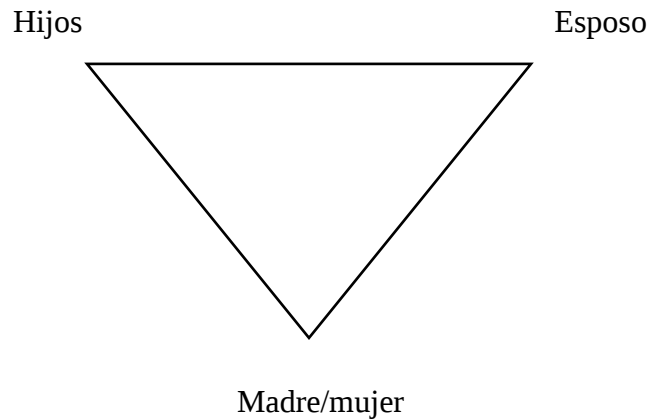


Fig. 3: *El triángulo materno*

Esta figura triangular invertida alude al espacio tan limitado y de baja categoría que mantiene la madre-mujer. Si convertimos la figura anterior como la vida y espacio que tiene la mujer-mujer en la sociedad, vemos con claridad que la parte más angosta y reducida de la figura queda exclusivamente para la madre, mientras que la parte más amplia de la vida y espacio de la mujer-mujer queda dedicada para los hijos y esposo. La madre, en este sentido, es un ser relativo y tridimensional. La estudiosa francesa Elisabeth Badinter explica que la madre es un ser “relativo porque no se concibe sino en relación con el padre y el hijo [...] y es tridimensional porque además de esa relación doble, la madre es también una mujer, esto es un ser específico dotado de aspiraciones propias, que a menudo no tienen nada que ver con las de su marido ni con los deseos del niño” (15). Ahora bien, el espacio y vida de la madre-mujer

que ilustra el triángulo anterior alguna vez tuvo diferentes posiciones. Es necesario ahora remontarnos a los siglos XVIII y XIX para ver cómo este triángulo llegó a invertirse.

I.II.I El niño y la madre del siglo XVIII-XIX

Ciertamente, la parte fundamental de ser madre-mujer son los hijos. Como se muestra en el triángulo, el hijo toma la mayor parte de la vida y espacio, tanto discursivo como físico, de la madre. Sin embargo, no siempre fue así. No lo es hasta 1762, con la publicación del *Emilio, o de la educación* de Jean-Jacques Rousseau. Antes de esa publicación, al niño se le tomaba, por parte tanto de la madre como del padre, como una especie de juguete. Incluso, para algunos como un estorbo. La práctica de entregar al niño al momento de nacer a una nodriza era de lo más común entre la aristocracia, la burguesía, el proletariado y cualquiera que pudiera costear el servicio.

El hábito era tan común, que entre 1740 y 1749, la esperanza de vida entre los niños de menos de un año era del 75%⁵⁵. La mayoría de estas muertes son por falta de cuidados tanto médicos como alimenticios, además de la falta de interés por parte de la sociedad en mantener a los niños vivos. El niño que llegara hasta los cuatro años de vida generalmente sobrevivía hasta tener 10 años y después hasta la edad adulta. Los factores que influían en la sobrevivencia del niño del siglo XVIII de occidente era, como ya lo hemos mencionado, la falta de cuidados por parte de la familia nuclear y de las instituciones que se encargaban de sus cuidados, es decir, la nodriza y los orfanatos.

⁵⁵ F. Lebrun, *Historiens et géographes* (1976) p. 79.

El desinterés por parte de la familia, tanto del padre y de la madre, no tiene una explicación concreta, sino que son varias ideas, prácticas, hábitos y circunstancias que llevan a los padres a mostrar un casi nulo interés en sus hijos. Esto es particularmente interesante desde la perspectiva materna. En nuestros días estamos acostumbrados a una devoción casi espiritual, por parte de la madre hacia sus hijos. Sin embargo, la madre en aquellos siglos tenía un papel muy activo en el patrimonio familiar. La idea del “instinto maternal” (que Rousseau presenta con el *Emilio*) no existía. Al niño, la mayoría de las veces, se le miraba como un estorbo, una responsabilidad más y sobre todo como un gasto económico más. El pago a la nodriza o remover a uno de los padres de la manutención del patrimonio y economía de la familia era más significativo que mantener al bebé con vida.

A pesar de los varios intentos y concientización por parte del gobierno de mantener vivos a los hijos para crear una fuerza militar más grande, para tener mano de obra en el sector de agricultura y simplemente para tener una tasa de mortalidad más baja, no fueron suficientes para convencer a los padres de cuidar más de sus hijos. No es hasta que Rousseau, junto con una propaganda creada específicamente hacia las madres y mujeres casadas, “engendran un mito que trescientos años más tarde seguiría más vivo que nunca: el mito del instinto maternal, del amor espontáneo de toda madre hacia su hijo” (Badinter 117). A finales del siglo XVIII el concepto del instinto maternal se presenta como una nueva manera de incluir a la mujer y sobre todo a la madre como un miembro activo y con un estatus social fundamental entre la población y cultura occidental.

I.II.II La madre como la percibimos en el México del siglo XX

La madre, al igual que la maternidad, son conceptos que, a pesar de su existencia permanente en nuestra realidad, muy pocas veces nos paramos a preguntar. ¿Qué o quién es una madre?

De manera simple, la madre es una mujer que procrea seres humanos, a los que después nutre, enseña y acultura. La madre entonces es comida, funcionaria del Estado, una entidad para los otros, a los que cuida y adoctrina, pero nunca para sí misma. Este conflicto entre tres figuras es una parte fundamental, no solo de la madre sino de la maternidad, concepto que veremos más adelante. Además, la relatividad y subjetividad femenina se ha tenido que especializar hacia una limitante sexualidad e identidad procreadora.

Desde un punto de vista histórico, la madre es una institución y como tal tiene ciertas funciones dentro de nuestro desarrollo tanto en la cultura como en la sociedad. Como institución tiene el cargo de reproducir a la sociedad, crear más sujetos y adoctrinarlos. Marcela Lagarde de los Ríos explica que una madre, además de ser una institución que funciona para reproducir la sociedad, reproduce la cultura, la hegemonía y sobre todo la realización social específicamente de las mujeres. Explica que “la madre construye el consenso al modo de vida que de acuerdo con las condiciones sociales y culturales le esperan. A través de la maternidad, la mujer-madre es transmisora, defensora y custodia del orden imperante en la sociedad y en la cultura” (Lagarde 289).

Es importante notar el concepto de la mujer-madre, como lo llama Lagarde. Para la antropóloga, ser madre viene atado a ser mujer y viceversa. No se puede concebir ser madre sin ser mujer, así como tampoco se puede ver a una mujer totalmente hecha sin ser madre. A la mujer que no tiene hijos o abandona su papel de madre de otros (estos pueden ser esposos, padres, hermanos u otros seres que genéricamente deben ser cuidados) rechaza o desafía la cultura patriarcal, especialmente en un país como México. En pocas palabras, si la mujer no llega a ser un “ser para otros” no llega a ser una buena mujer o una mujer plena. Al rechazar

su maternidad rechaza su feminidad, y esto bajo el contrato de una sociedad patriarcal es inaceptable.

El destino de la mujer-madre es estar al cuidado del otro, no solo de sus hijos, sino también del esposo o pareja, de su comunidad, familia, etc., dejándola sin protección ni servicios para ella misma. La madre está encargada del cuidado de los otros, por eso permanece encargada de los rituales domésticos que cumple con su función institucional, así que su existencia se encuentra siempre ligada a la vida cotidiana y al espacio doméstico. La madre, además de cuidar, también debe educar a su hijo en las formas genéricas que atañan a su clase social, religión, lengua, creencias, valores y tradiciones, las normas del mundo en el que ellos habitan. Al estar impregnada la mujer de las condiciones genéricas que la cultura patriarcal le ha inculcado, esa madre se las pasa a su hijo varón y a la hija, creando así un ciclo en el que las tradiciones patriarcales, como que la madre es la cuidadora de los otros y nunca de ella, se refuercen por siempre.

I.III El cuerpo de la madre: uno para los otros

Es un cuerpo que solo se define por su utilidad social. Esa utilidad es la capacidad de la procreación y lo que viene atado a dar vida. Este cuerpo no es humano, es subjetivo porque define la existencia tanto del que nace como de ella como ente social. Es así como para la madre, al ser un cuerpo con muy “pocas” funciones útiles para la sociedad patriarcal, otra de sus funciones definitorias es nutrir al otro. Debido al tratamiento animalístico/puramente biológico que se da al cuerpo de la mujer, debe especializarlo junto con sus subjetividades femeninas a la tarea de la sexualidad procreadora y en la erótica, pero solo para consumo y

goce exclusivo del hombre, no para el de ella. Al momento de especializarlo en estas dos áreas que siempre serán para el servicio del otro, la mujer-madre se limita a un espacio en el que no tiene acceso a su propio cuerpo. No puede salir de ahí a otros espacios sociales; queda encasillada al espacio erótico y procreador, solo al servicio de lo que la sociedad encuentra útil en ella.

Sin embargo, una de las grandes funciones de la madre es dar y ser comida. No simplemente dar o facilitar la comida y nutrición para sus hijos sino ser ella misma comida. Es un cuerpo lactante. Lagarde hace énfasis en que la mujer provee comida de tres maneras: con su cuerpo, con su trabajo y con su subjetividad. Con el cuerpo al lactar, producir leche materna; con su trabajo al cocinar o crear comida (a veces casi con puro aire debido a las terribles condiciones a las que son confinadas algunas madres); y con su subjetividad dado que solo existen si pueden ser (servir a) para otros. La dicotomía madre-comida se borra cuando examinamos que la mujer tiene la su habilidad física de producir alimento con su propio cuerpo y seno para su hijo.

Es parte de nuestra cosmovisión ver a la mujer y la comida, o la producción de comida, como una unidad. Esta reflexión sobre el cuerpo materno y la relación tan íntima y entrelazada con la comida lleva a otras conversaciones y extremos dentro de la sociedad mexicana, que veremos más adelante con el caso de Elvira. Sin embargo, la mujer-madre está obligada a alimentar a los que dependen de ella, a los otros y lo debe hacer bajo la opresión y de manera efectiva. El servir comida a los otros antes que a ella misma significa una opresión que, como hemos dicho, viene con el hecho de ser un cuerpo para los otros y nunca para ella misma. Si no lo hace, si no sirve esa comida al otro, entra al plano de las malas madres, de las malas mujeres, madres despiadadas.

I.V “Imposible guion de radio”

El cuento de María Luisa Puga “Imposible guion de radio”, incluido en el libro *Intentos*

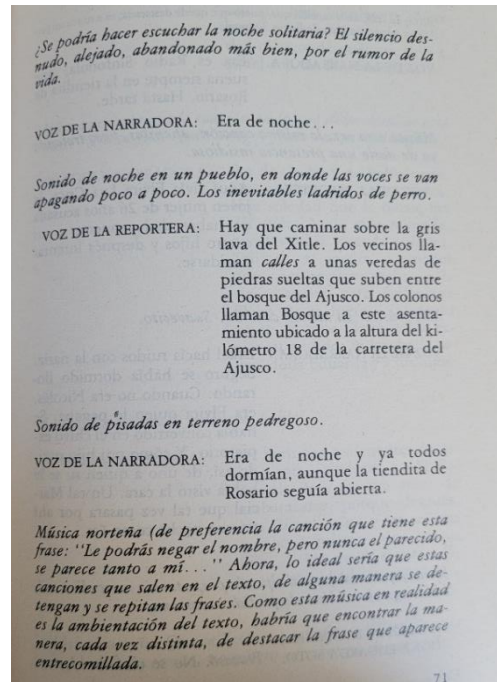
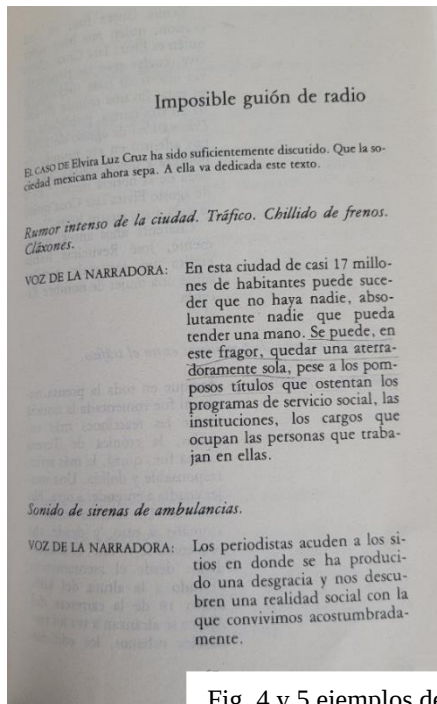


Fig. 4 y 5 ejemplos del formato con el que está hecho el cuento.

publicado en 1987, empieza con la siguiente aclaración: “El caso de Elvira Luz Cruz ha sido suficientemente discutido. Que la sociedad mexicana ahora sepa. A ella va dedicada este texto” (67). Para esto ya han pasado cinco años del presunto delito de Elvira. Como dice Puga, el caso ha sido ampliamente discutido por periodistas, psicólogos, criminólogos, incluso por literatos, autores y cineastas o directores. El cuento tiene una estructura muy peculiar ya que está escrito como un guion, en este caso es para el locutor de una estación de radio, más específicamente para una locutora y narradora.

Sin embargo, el cuento juzga a la ciudad por no haberle tendido la mano a Elvira. Dice la voz de la narradora: “En esta ciudad de casi 17 millones de habitantes puede suceder que no haya nadie, absolutamente nadie que pueda tender una mano. Se puede, en este fragor, quedar

una atterradoramente sola, pese a los pomposos títulos que ostentan los programas de servicio social, las instituciones, los cargos que ocupan las personas que trabajan en ellas”. El resto del cuento narra cómo la periodista Teresa Gurza publica una crónica titulada “El 9 de agosto Elvira Luz Cruz quitó la vida a sus cuatro hijos”. Para la narradora del guion, la crónica de Gurza fue la más “seria, responsable y dolida”. Ya que según la narradora una mujer iba a entender mejor a otra. Mientras la narradora nos cuenta lo que hizo la reportera Teresa Gurza, sabemos que este guion de radio es escuchado en diferentes lugares de la ciudad: se escuchan sonidos de ambulancias, de voceros de periódicos entre el tráfico, perros ladrando, llanto de niños, un borracho gimoteando en una cantina, y a medida que la narradora se va acercando más al Ajusco, al lugar de los hechos, los sonidos se van semejando al panorama del lugar: *“Sonido de noche en un pueblo, en donde las voces se van apagando poco a poco. Los inevitables ladridos de perro ... Sonido de pisadas en terreno pedregoso”* (71).

Mientras tanto se nos informa lo que hizo la reportera Gurza, hablar con todas las personas que vivían alrededor de Elvira⁵⁶. Una vecina pide justicia para su comadre, la que sufría más que todas porque no tenía “asegurado el gasto”. Aquí la maternidad de Elvira no se ve juzgada, al contrario, en este cuento Elvira entra en la sección de víctima de Morrissey. Sin embargo, rompe el patrón tanto de Ludmer como de Morrissey ya que sí es condenada, y aunque en el mismo cuento se menciona que una persona que pasa tanta hambre no es apta para un examen psicológico, la institución encargada de juzgar a Elvira arremete contra ella y la considera capaz de sus facultades mentales: “Jurídica y psíquicamente apta para ser juzgada”

⁵⁶ Esto también lo vemos en el documental “Elvira Luz Cruz, pena máxima” dirigido por Dana Rotberg y Ana Díez.

(77). Incluso el cuento nos dice el veredicto: “Si el caso fuera *normal*: homicidio simple sin calificación, la pena sería de 20 años, pero con los agravantes la penalidad aumenta”. El cuento nos pinta a esa Elvira víctima, esa Elvira con la que la sociedad se ensañó ya que, como dice Morrissey, una mujer que mata comete un doble delito, en el caso de Elvira es triple por ser madre y matar a sus hijos; se sale de lo socialmente aceptado y de lo que se espera de ella como mujer. El retrato que el cuento pinta de Elvira es el de una mujer doblemente marginada, con la tripa pegada a la espina dorsal, viviendo en la basura, siempre con hambre. Muy trabajadora y víctima del abuso de todo tipo por parte de su esposo y la familia de él. Nos señala a una víctima, una situación que está totalmente hecha para que Elvira si no es que mata a sus hijos los abandone, pero para que huya de todo eso, ya que ningún ser humano puede vivir así. Lo más importante de este cuento es que es un guion de radio, el único medio que podría estar en un lugar tan marginal y periférico como el bosque del Ajusco, donde las casas no estaban reguladas, eran asentamientos de gente que llegó a invadir el territorio con la esperanza de que después se regulara su situación. Con esas mismas esperanzas llegó Elvira.

I.V. “La fiera del Ajusco”

En 1985 se estrena la obra de teatro “La fiera del Ajusco”, compuesta de 23 escenas y escrita por Víctor Hugo Rascón Banda. Así como el escritor habla por algunos, en la obra el personaje Elvira también habla por una constelación de mujeres que son víctimas del entorno social que las rodea. Aunque en la sección de victimología de Morrissey se dice que al victimizar a la mujer que mata se le quita poder, subjetividad e identidad propia, en estas obras la victimización funciona para crear conciencia del entorno social marginado y pésimo en el que viven mujeres como Elvira. Muchas de estas mujeres, así como Elvira, son analfabetas, huérfanas de padre y madre, sin familia y no pertenecen ni tienen a su alcance una institución

social que las pueda ayudar. El autor no interroga a Elvira como se aprecia en la película, sino que narra su vida, sus experiencias, peripecias, desgracias y alegrías, para que así el lector se dé cuenta del motivo de Elvira para cometer un acto tan atroz.

Primero, me gustaría abordar el concepto de monstruosidad que se tuvo de Elvira momentos después de cometer el asesinato. Al transcurrir de la obra, nunca leemos explícitamente que Elvira es un monstruo; sin embargo, El Cantor (nuestro guía por la vida de Elvira) nos ofrece pistas y descripciones sobre el físico y la moral de nuestra protagonista. Vemos cómo poco a poco se transforma en un ser sin vida. El Cantor la describe como lagartija y camaleón. Nos dice que Elvira se vuelve muda, vieja, acabada y rota. Asimismo, en la escena XIII, un tanto bizarra, vemos a Elvira en una feria, y mientras camina comiéndose un elote se acerca a la atracción de “la maldita mujer que por desobedecer a su madre se convirtió en monstruo” (147). La mujer se dedica a predicar su historia de cómo un día que desobedeció a su madre le empezaron a salir escamas por todo el cuerpo. Elvira se estremece tanto con la historia, claramente falsa, que empieza a llorar. Inmediatamente después se da cuenta de que sus hijos se han perdido entre la multitud de la feria. Es evidente que Rascón Banda crea una relación con el monstruo, Elvira y la cercana pérdida de los hijos.

Ahora bien, Peter Brian Berry en su libro *The Fiction of Evil* analiza el término y el concepto de monstruo viéndolo como un ser maligno. El teórico dice que sí es posible la existencia de un ser así y ofrece dos tipos de monstruo. El primero es el sobrenatural que sería aquel que no reside en nuestro mundo, como los vampiros. El segundo es el natural, criaturas como el tiburón de la película *Jaws*. En las dos categorías no encontramos humanos, solo seres faltos de humanidad. No es coincidencia que una persona con disfraz de monstruo, y las lágrimas por parte de Elvira en una feria de ciudad (lugar que evoca todo aquello dionisiaco,

lo que está mal), tengan como resultado final la pérdida (temporal en esta escena) de los hijos. Es visible cómo el dramaturgo sí la considera un monstruo, al menos literalmente lo que repercute en una toma de distancia, una posible lectura irónica, y al mismo tiempo demuestra que su entorno y ambiente no le permiten ser otra cosa.

Ahora veamos un poco más de cerca esa gran fiesta, cómo poco a poco transforma a Elvira, cómo le succiona la humanidad hasta convertirla en un monstruo, en una atracción de feria. Para esto me gustaría valerme del concepto de Martha Nussbaum “contingencia externa”: un término más elegante para referirse a la suerte. La filósofa sostiene que la insistencia de controlar la virtud humana por medio de la razón no es verosímil. Además, según la creencia kantiana de que sin importar el mal que suceda en el mundo, la virtud humana se mantiene intacta, es que olvidamos la contingencia externa. Las pasiones, emociones y sentimientos son parte de la realidad humana y al mismo tiempo limitan la capacidad del ser humano para controlar sus acciones. Por ello la filósofa mantiene que dentro del discurso ético es necesario un parámetro que establezca de forma apropiada las aptitudes del ser humano al momento de controlar estos límites.

Para muestra del entorno social que formó a Elvira tenemos al alcance algunas de las descripciones que nos ofrece El Cantor y la hermana. Al irse del rancho y llegar a la ciudad, a la zona que se conoce como el Ajusco, dice la hermana: “Un tiempo después de que llegamos aquí, se volvió rara. Sería el aire o el agua o el sereno” (119), a lo que El Cantor expande: “¿Lo recuerdas, Elvira? Subiste al Pedregal. Y ahí anidaste. Como las lagartijas. Como los camaleones. Viviendo de aire. Ay, Elvira” (119). El primer cambio de entorno, la migración a una ciudad sin futuro, sin alimento o forma de subsistir, que la obliga a vivir como reptil, en el suelo, viviendo de sol y de lo que trae el aire. El Cantor poco después de esta escena nos alerta

de un primer fracaso: "... quienes te vieron joven, nunca creyeron que te ibas a volver tan vieja, de repente. Se te acabó el aliento con un primer fracaso. Se te acabó la risa con un primer tropiezo" (120). Desde aquí vemos cómo la contingencia externa afecta la razón de Elvira. Más vieja y sin risas.

En las siguientes páginas somos testigos de la primera violación de Elvira y también del rechazo por parte de su familia al enterarse de que está embarazada. De este punto en adelante, la vida de Elvira solo va en declive: más problemas, menos trabajo y dinero, más hijos y más sucesos que la van llenando de escamas. En la escena XVIII, una antes de que Elvira dé muerte a sus hijos, El Cantor nos da un pequeño resumen de las consecuencias de esos límites afectivos mencionados anteriormente, "Elvira sola, Elvira muda. Elvira vieja, acabada. Elvira rota, Elvira abandonada. Con sus cuatro pedazos de hijos. Salió y tocó las puertas que pudo encontrar. Habló. Todos movieron la cabeza diciendo que no" (123). Las peleas, los rechazos por parte de su hermana (su familia), de los vecinos, los breves empleos de los que es rechazada por los continuos embarazos, los abusos sexuales, los golpes no solo de la vida sino los de su pareja Felipe en la obra, la pobreza, la situación de vivienda, la falta de educación, en fin, todo lo que nos muestra Rascón Banda, todas esas contingencias y límites afectivos son lo que llena a Elvira de escamas, lo que la dejan rota y vacía. Sin empatía, sin humanidad, y esta transformación al monstruo termina por completo al momento de matar a sus hijos.

Sabemos que la transformación está completa en los momentos siguientes de la tragedia. Al salir de su casa Elvira es condenada y llamada una "perra, animal, desgraciada, diablo y víbora". Es juzgada por la justicia estatal con la misma rigurosidad y sin ninguna gota de comprensión y mucho menos sin considerar las adversidades y amenazas a las que hace

referencia el autor de la obra. El mismo Cantor le avisa al público de esta falla en la sociedad y por ende en la cultura: “La justicia es la justicia. La ley es dura, pero es la ley. La pobreza no es disculpa, la ignorancia de la ley a nadie beneficia...” (166).

Aristóteles dice que los actos atroces que comete un monstruo no son vicios, pues lo hacen porque han perdido o no tienen la racionalidad de la que goza alguien con humanidad, que no ha sido modificado por su entorno social. Esto es lo que pasa con Elvira, es un monstruo sí, pero también es una víctima. Como el epígrafe que cito sugiere, Elvira es una planta de enredadera, pero a ella no le dieron lo que sugiere Píndaro. No crece entre hombres justos y sabios, crece sin agua, y sobre todo sin nadie que le ayude a florecer y proliferar.

II. El caso de las Poquianchis

En enero de 1964 en un pequeño poblado de Guanajuato de nombre San Francisco del Rincón se localiza un pequeño cementerio clandestino donde presuntamente se encuentran decenas de cuerpos de mujeres, al igual que varios cuerpos de infantes y fetos. Inmediatamente se aprehende a las supuestas culpables de estas muertas, tres hermanas a las que apodaban las Poquianchias⁵⁷ o las hermanas González Valenzuela. Como apunta Francis Hinojosa en *El libro rojo* (2012), este caso sucede bajo la presidencia de Adolfo López Mateos, y bajo su gobierno básicamente desapareció la prostitución de banqueta, sobre todo en la Ciudad de México. Menciona que varios grupos de fe católica y cristiana descalifican incluso películas como “Viridiana” de Luis Buñuel porque faltaban a las buenas costumbres y no comulgaban

⁵⁷ El apodo venía del nombre de un antro que ellas dirigían.

con las creencias y decencia católica. En esta época el negocio de las Poquianchis fue sumamente próspero: “Hubo un momento en que el negocio de las hermanas González Valencia era tan próspero que se cuantificaba en millones. Habían conquistado marchantes varios en Jalisco y Guanajuato encabezando una red que reunía a gente ávida de comercio sexual y autoridades necesitadas de favores” (136).

Menciona Hinojosa que para enero de 1964, último año de la presidencia de López Mateos, ya había estallado el escándalo de las Poquianchis. Se descubre no solo el cementerio, sino que una red de trata de blancas y sobre todo de corrupción y asociaciones con las instituciones policiacas de todos niveles. Los mismos clientes empezaron a satanizarlas, aunque ni las conocían. El mismo día de la redada y descubrimiento del cementerio, fueron rescatadas las demás prostitutas que tenían las hermanas en el burdel en calidad de víctimas y supervivientes. Empezó un sinfín de teorías y reportajes en torno a las hermanas: Eva, Delfina y María de Jesús González Valencia que fueron, por varias semanas, encabezados y portadas de periódicos



Fig. 6. *Alarma!* Portada de 1964, después de capturar a las Poquianchis.

revistas de nota roja como *Alarma!* y de otras diversas revistas sensacionalistas de donde salió un sinnúmero de mitos y teorías sobre las hermanas. Incluso, algunos juraban que eran satánicas y que sacrificaban a las prostitutas para que les fuera bien en sus negocios, que de ahí surgía su

éxito. Además de todos estos rumores y mitos, de transfigurarlas, como dice Morrissey, en monstruos y brujas, fueron transformadas a la ficción: Jorge Ibargüengoitia las ficcionaliza en su novela *Las muertas* (1979), e incluso alcanzan la pantalla grande al ser filmada la película “Las Poquianchis”, dirigida por Felipe Cazals. Aquí, como mencioné anteriormente, analizaré la novela de Ibargüengoitia. Ofreceré antes un término que nos ayudará a comprender cómo la realidad se desplaza a la ficción, como en el caso de las Poquianchis. Este término es el de “biografía especulativa” o en inglés *speculative biography*.



Fig. 7 La portada de *Alarma* del 22 de febrero de 1994, 30 años después del escándalo de Las Poquianchis.

II.I Biografía especulativa

Existen sucesos o acontecimientos que quedan fuera de los registros oficiales, de los reportajes periodísticos; fuera del archivo o simplemente enterrados bajo otras versiones más relevantes para el tiempo y la época. Algunas veces la carencia de atención hacia un hecho o una persona

resulta en un vacío que, inevitablemente, tarde o temprano es abordado por otras personas. Las biografías especulativas, por tanto, tienen la función de rellenar estos huecos por medio de trabajos creativos, de práctica e investigación. Las encontramos como trabajos de creación, es decir, como novelas, poemas, cuentos u obras de teatro. En estas “biografías” o microhistorias, el autor se da a la tarea de reimaginar la vida del protagonista. Al recrear la vida de la persona real no solo se llena algún hueco en su historia, sino que se desafían los relatos, la historia oficial o lo que dice el archivo establecido por el discurso dominante. Además, si tomamos en cuenta que el crimen es visto aún en extremos binarios: “inocente/culpable, puro/perverso, verdadero/falso, real/imaginario” (Haebich 2), la biografía especulativa dedicada a la protagonista asesina problematiza estos binarismos y el conocimiento historiográfico, ofreciendo tonalidades diferentes a las presentadas por el discurso oficial. Es decir, se disputa el conocimiento histórico y al mismo tiempo se cuestiona y pone en tela de juicio el discurso dominante.

La necesidad de las biografías especulativas, especialmente aquellas que retoman la vida de mujeres que mataron, nacen del vacío y de la necesidad de mostrar otra perspectiva acerca de la protagonista. No intentan debatir si son culpables o no. Al contrario, muestran otro lado de la vida de estas mujeres, antes, después o durante el suceso, en este caso el asesinato, que las llevó a ser parte de la historia. Combaten las representaciones binarias (buena/mala, culpable/inocente, histérica/calculadora) y muchas otras que atañen a la condición de “ser mujer”. El uso de este método, además, combina la práctica de la investigación con la de la creación. Como Donna Lee Brien explica en su artículo “The facts formed a line of buoys in the sea of my own imagination’: History, fiction and speculative biography”, el escritor que desarrolla esta historia alternativa, “extends and supports the account generated from this

evidence by (re)inserting into the narrative biographical elements without which the life story of the subject is incomplete” (4). Algunos de estos elementos a los que se refiere Brien son respuestas emocionales, pensamientos y motivaciones propias del protagonista, información tangencialmente relacionada con la vida que se explora, pero que ayuda a crear una historia de vida más rica, completa y por tanto más “veraz”, y además atribuye motivaciones y emociones a los protagonistas (Brien 4, 8).

Es decir, existen interpretaciones de los hechos, mientras se da multidimensionalidad a los protagonistas y se enfoca la narrativa en un acto menor que se amplifica por el tipo de preguntas o cuestionamientos que el autor desarrolla a lo largo del relato. Hay un debate entre el límite de la ficción en trabajos históricos como las biografías; sin embargo, al hacer uso del término especulación se llega a una mediación entre la realidad y la ficción, entre el uso del archivo y los hechos y su interpretación. Por su parte, Natalie Zemon Davis, quien fue severamente criticada por el uso de ficción y por implementar narrativas creativas para exponer hechos históricos⁵⁸, alega que el uso de la ficción no necesariamente indica un recuento falso; por el contrario, el uso de la ficción, de la especulación o de la interpretación ofrece verosimilitud a los hechos e incluso una verdad moral. Davis agrega que el uso de la ficción y de una interpretación informada brinda verdades humanas y morales significativas sobre las vidas que se pretende representar a través del texto creativo.

Es por lo anterior que analizo la novela *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia como una “biografía especulativa” de las hermanas González Valenzuela. Como veremos más adelante, en una serie de entrevistas que Ibargüengoitia dio habla del uso del “archivo”, que en este caso

⁵⁸ The return of Martin Guerre (1983), Women on the margins (1995), Trickster travels (2006).

se refiere a los documentos oficiales y jurídicos utilizados en el juicio. La nota roja, en este caso, también juega un papel de suma importancia, porque influencia y distorsiona los hechos de lo que en efecto pasó en el caso de “Las Poquianchis”.

Desde ritos satánicos hasta actos zoofílicos, a Las Poquianchis se les atribuyó el papel de practicantes de todas las monstruosidades imaginables. Nunca sabremos si fueron ciertas o falsas, pero como veremos más adelante, no importa, pues la tarea en la que se mantuvo Ibargüengoitia no fue acusarlas de culpables o inocentes, sino exponer un panorama más amplio: protagonistas femeninas que fueron utilizadas como chivos expiatorios y como muestra de lo que no debe hacer una mujer en México. Al brindar notas personales, emociones, pensamientos, motivaciones y hasta errores humanos, Ibargüengoitia ofrece una parte de las vidas de las hermanas González Valenzuela que muy pocas fuentes populares o literarias se dieron a la tarea de investigar o exponer.

II.II *Las muertas*

Esta novela, *Las muertas*, publicada en 1979 y escrita por Jorge Ibargüengoitia, empieza con una venganza amorosa. Serafina Baladro busca vengarse de Simón Corona, quien habría sido su amante múltiples veces. Después de balacear la panadería de Simón, se levanta una denuncia en contra de Serafina y es aquí donde se descubre a nuestra primera muerta, Ernestina, Elda o Helena⁵⁹, y que Simón confiesa haber ayudado a enterrar en un barranco. Nunca se supo de qué murió Ernestina, Elda o Helena, solo que fue de un “crimen de sangre”. Después de esta

⁵⁹ Veremos que es muy común que las prostitutas personajes en la novela se cambien el nombre. No es que no se sepa cómo se llamaba esta mujer, sino que a menudo se cambiaban el nombre tanto para atraer a nuevos clientes como para despistar a las autoridades de salubridad.

introducción tan caótica tenemos un narrador que no sabe cómo suceden bien los acontecimientos de la vida de las Baladro, pero que sí nos guía al momento en que todas las hermanas y sus “cómplices” fueron encarcelados. Además, este narrador nos cuenta cómo es que cada una de “las muertas”, las prostitutas, fueron pereciendo. La primera fue Ernestina, Elda o Helena y, como mencioné, no sabemos cómo ni de qué murió. Al contrario de las demás muertes, en donde el narrador nos da explicaciones alternas o suposiciones de como ocurrió cada muerte, en este caso no se nos ofrece ninguna explicación.

Arcángela Baladro, quien empieza como prestamista y declara que tuvo una buena infancia al igual que sus hermanas Serafina y Eulalia, que el padre fue un hombre bueno y decente que si supiera a lo que se dedican ahora tanto Arcángela como Serafina le daría un infarto. Arcángela se hace de la primera casa, o burdel, por medio de un cliente que no tiene cómo pagarle el préstamo y le deja el negocio, la casa del Molino, que a su vez se la deja a su hermana Serafina, para así Arcángela pueda ampliar el negocio y abrir el México Lindo, todo en el estado del Plan de Abajo. Los negocios van muy bien, y Arcángela invita a Eulalia a participar y abrir otro negocio, pero ésta se rehúsa a ganarse el dinero de esa manera. Al contrario de lo que matizó la nota roja sobre Las Poquianchis, Ibargüengoitia le da un giro cómico e irreverente a todos los delitos que cometieron, en este caso las Baladro. De esta manera, el autor desestabiliza la narrativa nacional acerca de las empresarias y criminales González Valencia. Desde las muertes de las prostitutas hasta cómo son descubiertos todos los crímenes y castigos, todo es una peripecia tras otra, equivocaciones absurdas o descuidos que los mismos personajes pasan por alto, pero que tienen consecuencias muy negativas tanto en la vida de las hermanas como de quienes las rodean.

II.III El negocio

Las muertes que ocurren en la novela pasan de maneras absurdas. La mayoría son riñas entre las prostitutas, accidentes o curaciones, entre otras peripecias. La primera muerte que se menciona de Ernestina, Elda o Helena es una interrogante para el lector, no sabemos cómo o de qué manera sucede. Solo sabemos que Simón fue el encargado de deshacerse del cuerpo y paga ahora una condena de seis años en la cárcel. Hubo un total de siete prostitutas que murieron bajo el cuidado de las Baladro. Ni una muerte más ocurre en la narrativa que no sea de una prostituta. Al contrario de la narrativa nacional y de lo que contaron los periódicos y revistas de la nota roja, donde según estas fuentes hubo decenas de cuerpos encontrados en las propiedades de las hermanas, Ibargüengoitia nos muestra otro panorama, otra realidad.

Después de muchos años de prosperidad en el negocio y después de que Simón Corona dejara definitivamente a Serafina, ella se enamora del capitán Bedoya, un militar de apariencia física nada agraciada, según la descripción de la propia Serafina, pero de quien cae perdidamente enamorada. Es él quien le consigue el arma con la que balacea la panadería de Simón. Mientras el narrador cuenta las aventuras amorosas de Serafina y Bedoya, nos enteramos de algunos crímenes de las hermanas. Por ejemplo, varias de las prostitutas fueron compradas y llevadas a engaños a los prostíbulos; se les decía que iban a ser empleadas domésticas o a trabajar en fábricas, pero al final terminaban en los prostíbulos de las Baladro. En ocasiones, las Baladro compraban a las niñas, porque muchas eran niñas de 12-13 años cuando las adquirían, por medio de terceros, es decir, de personas que a su vez ya se habían robado a las niñas. Otras veces las compraban directamente de los padres, iban a comunidades muy pobres donde encontraban a padres desesperados y les prometían buena paga mensual. Las Baladro les descontaban alrededor de 200 pesos a las muchachas que, según las patronas,

mandaban a la familia. En realidad, el narrador no explica cómo llegaron las demás prostitutas a las manos de las Baladro, solo explica que muy pocas de ellas llegan de esta manera, compradas. Sabemos que también hacen intercambios entre propietarios de burdeles. Se traspasan o intercambian muchachas. Cuando las Baladro empezaron a perderlo todo traspasaron alrededor de 15 muchachas a otros empresarios. Antes de seguir, recordemos que en este momento de la historia y vida de México la prostitución era “legal”, no se perseguía como se haría después en la década de 1960-1970.

Eran años muy prósperos para las hermanas y sus burdeles, tanto que Arcángela decidió abrir otra sucursal en un pueblo colindante que quedaba cerca de lugares donde no había burdeles a la redonda y lo suficientemente cercano como para que algunos clientes que no querían ser vistos por conocidos asistieran al nuevo lugar. Bedoya fue quien consiguió el terreno y cobró comisión por haberlo hecho. Fue una gran inversión: pagaron arquitecto y decoradores para que el “Casino del Danzón” fuera el lugar más atractivo y llamativo a la redonda. El permiso para vender alcoholes se consiguió sin problema alguno. Para esto, las Baladro, al igual que Las Poquianchis, ya tenían establecidas muy buenas relaciones con la escena política de la región. Tanto así que, cuando inauguraron el Casino del Danzón, todos los políticos importantes asistieron a la fiesta, que coincidentemente cayó el 15 de septiembre, día oficial de la Independencia de México. En un acto de ironía y relajo, es Arcángela quien da el grito de la independencia que termina con “Vivan las Baladro”. Es precisamente en este acto de desolidarización con el deber de cumplir y acatar las reglas de la sociedad que se presenta el fenómeno del relajo. [¿desolidarización?

II.IV El relajo

Si buscamos en el diccionario de la Real Academia Española el término *relajo*, leemos las siguientes definiciones: desorden, falta de seriedad, barullo ... laxitud en el cumplimiento de las normas, degradación de las costumbres. Ahora bien, no cualquier desorden o falta de seriedad es un *relajo*. Este término lo explica a profundidad el pensador mexicano Jorge Portilla en su libro titulado *La fenomenología del relajo* (1966). Para Portilla, el *relajo* empieza por ser “esa forma de burla colectiva, reiterada y a veces estruendosa que surge esporádicamente en la vida diaria de nuestro país [México]” (13). Antes de adentrarse más en lo que es el *relajo*, Portilla aclara que la risa y lo cómico no siempre son un *relajo*, pueden ser parte de él, pero no necesariamente el *relajo* los debe contener. Al menos en México, esclarece Portilla, el *relajo* es un comportamiento, un verbo, el sentido unitario de una conducta completa. La significación del *relajo* es suspender la seriedad y “suspender o aniquilar la adhesión del sujeto a un valor propuesto a su libertad” (18). Como valor entendemos una conducta seria, en el caso con las hermanas Baladro sería el seguimiento de las leyes, haber hecho la fiesta del Casino del Danzón otro día que no fuera el aniversario de la Independencia de México. Todos los que las acompañan, incluyendo las prostitutas, son parte de esa desolidarización para crear *relajo*. Las muertes de estas prostitutas fueron un *relajo*.

II.V Las muertes

Al contrario de la creencia popular y de la nota roja mexicana, para Ibargüengoitia las trabajadoras de los burdeles murieron por el *relajo* que regía la vida de las Baladro. La nota roja explica que Las Poquianchis matan a sus prostitutas en sacrificios y ritos satánicos que impulsaban sus negocios. No era que Las Poquianchis supieran aprovechar el *relajo* que es la política y las leyes de sus épocas y fueran empresarias exitosas. Tenían que transformarlas en ese monstruo que describe Morrissey, parte de la subjetividad de la mujer que mata.

La segunda muerta, Blanca, murió por dos razones: la primera fue un aborto casero que la mandó al hospital. Aquí las Baladro le pagaron el mejor hospital del pueblo, pero por otros problemas se olvidaron de ella, lo que provocó que Blanca terminara en el hospital general con la mitad del cuerpo paralizado. Al ser rescatada, la curandera de la familia conocida como la calavera (quien también fue prostituta) intenta quitarle la parálisis con una plancha caliente y tela mojada, lo que ocasionó que toda la tela se le pegara al cuerpo de Blanca y a su vez la matara. Blanca terminó enterrada en el patio del Casino del Danzón. Las muertas que le siguieron fueron Evelia y Feliza. Las dos eran pareja sentimental, una se comportaba como la “mujer” y la otra como el “hombre” de la relación, según los testimonios de las demás. Un día, por los dientes de oro que tenía Blanca, y que Evelia o Feliza le retiraron antes de ser enterrada, hubo una terrible riña entre ellas dos. Golpes, jalones de cabello, entre otras ofensas que se vieron ese día hasta que, por negligencia o por olvido, pues se sabe que el barandal de la escalera no estaba bien puesto, sucedió que ambas mujeres se cayeran con todo y barandal y murieran estrelladas en el primer piso de la casa. Ellas también terminaron enterradas en el patio del casino.

Después de las muertes de Evelia y Feliza las hermanas Baladro se llevan a la mitad de las trabajadoras a un rancho que compraron antes de que los negocios se vinieran abajo debido a las nuevas leyes. Dirigían este rancho la tercera hermana, Eulalia, y su esposo Teófilo. Aquí las palabras y órdenes que se dieron por parte de Arcángela son confusas. Teófilo dice que la señora le dio la orden de usar el rifle que le había dado para proteger el rancho si alguna de las empleadas intentaba escapar. Arcángela dice que ella nunca dijo algo así, sino todo lo contrario, que las cuidara muy bien. Nunca sabremos qué fue lo que se dijo con exactitud, pero sin duda sabemos que dos de las cuatro prostitutas que llegaron ese día al rancho murieron por

querer escapar y por las balas que tiró Teófilo con el rifle que Arcángela le había dado para defender el rancho de invasores. No sabemos cómo se llaman estas dos mujeres, solo sabemos que murieron y fueron enterradas en el rancho. La última muerta es Rosa, quien llegó con un algo de fiebre a la casa del Casino después de haber estado en el rancho. La calavera le dio una bebida para curarla, pero a las horas Rosa ya había muerto. Fue también enterrada en el patio del casino.

A pesar del relajo del que eran responsables las Baladro, sabemos por medio de la realidad que recrea Ibargüengoitia que no fueron esas asesinas voraces y satánicas que la nota roja describía. Sin embargo, se quedaron en la realidad y el imaginario mexicanos. Tres hermanas empresarias que, según el relato popular, no podían ser capaces ellas solas, por sus propios méritos, de ser exitosas empresarias. Algo sobrenatural tenía que pasar para que esto fuera realidad y posible. Según las tres subjetividades que ofrece Morrissey, la primera es la que describe la subjetividad e identidades que se les dieron a estas tres hermanas: monstruos y villanas que se aprovechan de ritos satánicos, de sacrificios humanos y otros factores sobrenaturales para que su negocio fuera exitoso. Es curioso cómo el imaginario mexicano solo así se pudo explicar que estas mujeres fueran empresarias exitosas y aprovecharan la prostitución legal que había en México en aquel entonces.

III. Mujeres de armas tomar

No es nada nuevo hablar de la violencia casi “pandémica” que ha sufrido México en las últimas cuatro décadas. Desde la “guerra sucia” hasta la represión estudiantil, pasando por la guerra contra el narcotráfico hasta nuestros días, México sigue siendo un Estado ultraviolento donde

la falta a los derechos humanos, la cantidad abismal de desaparecidos⁶⁰, sin contar la docena de feminicidios que ocurren al día, dan pie y cabida a respuestas también ultraviolentas o sumamente radicales por parte de la población, como justicieros que a través de actos similares de poder (que no es la violencia que ejerce el Estado mexicano si no una demostración de poder ante sus ciudadanos más vulnerables) hacen paz y castigan a los ciudadanos que el Estado no quiere o no puede castigar. En un país donde cualquier tipo de violencia está casi normalizada por la población general, en especial por las clases bajas que viven en pobreza extrema, no es difícil imaginarnos el uso de cualquier delito para ganar dinero y avanzar económica y socialmente. Sin embargo, sí sorprende cuando las personas que ejercen este tipo de violencia, en donde se acaba la vida de una persona, sean mujeres o no.

Como hemos visto hasta ahora, cuando una mujer mata comete una doble ofensa ante la sociedad: sale de su condición de mujer dadora de vida para quitarla y rompe así las leyes del Estado. Dado el panorama ultraviolento que se ha vivido en México han surgido narrativas que intentan explicar cómo se ha perjudicado o incluido a la mujer en este campo de batalla. Dos de estas narrativas que han surgido son *La sicaria de Polanco* (2011), de Joaquín Guerrero Casasola, y *Banana Street* (2020), de Macaria España. Aunque ambas narrativas tienen por protagonistas a un personaje femenino que mata, no podrían ser más diferentes una de la otra. Ambos personajes tienen el fin de matar, pero por motivos muy diferentes. Es aquí donde las tres identidades/subjetividades que traza Morrissey entran en conflicto porque no hay una categoría donde se puedan establecer abiertamente estos dos personajes. Por ahora,

⁶⁰ La ONU estima que son alrededor de 100,000 desaparecidos en México <https://news.un.org/es/story/2022/05/1508892>.

empezaremos con *La sicaria de Polanco*, después analizaremos *Banana Street* y veremos cómo ambos personajes son resultado de un Estado hiperviolento que, aunque integra a las mujeres en la participación de la violencia, no deja de mostrar y ejercer una erosión de estabilidad y paz en la sociedad y la población.

III.I *La sicaria de Polanco*

En esta narrativa tenemos a Karina Schultz, una mujer en sus cuarentas que hace de dueña de una tienda de antigüedades, La Garbo. Además de su afición por las curiosidades antiguas, es una sicaria. Ahora bien, no hay que confundir a Karina con cualquier sicaria del narcotráfico porque ella hace trabajos para clientes extremadamente poderosos, que ni siquiera conoce. Fénix, su jefe inmediato, es quien le asigna los “objetivos” y ella se encarga de ejecutarlos. Mata desde funcionarios políticos hasta estrellas de televisión. Cabe aclarar que Karina es de las familias poderosas de la famosa colonia Polanco, que se distingue por ser habitada con la alta alcurnia de la Ciudad de México.

Dentro de las subjetividades que propone Morrissey, encontramos que Karina, al ser una asesina a sueldo, cabe en la categoría de villana o monstruo. Sin embargo, el retrato que Karina nos pinta de ella misma es de una mujer viuda con dos hijos y con problemas de cualquier mujer con su estatus social: problemas con sus hijos mimados, con su pareja que es policía, con su madre sola que no quiere vender la enorme casa en la que vive. Para Karina su trabajo no tiene nada de “malo”; al contrario, de cierta manera lo ve como un favor a la sociedad, ya que se deshace de gente que se lo “merece” o que si desaparecen de este mundo no hay consecuencias. Además, para ella es un trabajo, una profesión que no mezcla con su vida privada, pero después vemos que sí lo hace. Para Karina esto es un trabajo profesional, pero ¿cómo empieza Karina, una mujer de Polanco, a matar por dinero? Todo empezó con la muerte

de su esposo. Günther, un alemán que según Karina era el mejor hombre del mundo, dejó a la familia en la ruina al morir en un viaje de cacería. Los cobros empezaron a llegar a los meses de enterrar a Günther y algunos se cobraron con el cuerpo de Karina, en contra de su voluntad. Es aquí cuando conoce a Fénix, quien le propone ir a “arreglar” el asunto, pero a cambio de la ayuda ella debe de hacer exactamente todo lo que él le pida. Desde entonces Karina trabaja para Fénix y la tienda de antigüedades es solo una fachada para lavar el dinero que él le paga por cada “objetivo” cumplido.

Para Karina esto es un trabajo profesional y por ende ella es una sicaria profesional:

... Ya que he dicho esa palabra [sicaria], supongo que eso soy, aunque el término en mí me parece impreciso, a los sicarios se les puede contratar de diferentes formas, y su precio suele ser más accesible que mis tarifas, vamos, no es que yo tenga tarifas – Fénix decide cuánto –, pero creo que me paga bien, y que no sólo se trata de meterle un tiro a nadie, las más de las veces le saco información, su muerte es la pura cereza del pastel.

[paginación]

Karina no tiene la opción de fijar su propia tarifa, hacer su propio dinero; está fijado por alguien más, por un hombre. Aunque se le deja participar en la violencia que rige a México y a su sociedad, no le es posible hacerlo ampliamente y tomar o no los objetivos que ella quiera al precio que ella vea justo.

Además de su “trabajo” de sicaria, Karina es madre de dos adolescentes. Sigfrido, un adolescente antipático que solo piensa en su guitarra y en la música, y Brenda, una adolescente sin escrúpulos que le encajó el lápiz a una compañera de su colegio por haberle roto el corazón a Sigfrido. No era de esperarse que la familia de la víctima fuera una familia con muchas

influencias, pero Brenda termina en la cárcel. Después de miles de amenazas por parte de la familia de la joven herida y después de pagar miles de pesos en sobornos y procesos judiciales, Brenda puede salir libre no sin antes meterse en otro problema, entrar a robar a la casa de la familia de la víctima. Brenda se hace prófuga de la justicia y sus compinches terminan muertos. Karina termina sin novio (porque lo mata) y con una hija en la cárcel. Aunque es una sicaria, los problemas de una madre no la dejan de perseguir. Es evidente aquí el retrato que describe el autor sobre la realidad de la violencia en México y la participación de la mujer en ella. Aunque Karina fue engullida por la violencia que vivió previo a ser una sicaria, no se le permite un acceso total a ser parte de ella. Incluso en esta parte de la sociedad, como bien apunta Ludmer, a la mujer se le prohíbe el acceso completo a la frontera de la violencia. Su condición de madre y de mujer enamorada no le permiten ser confiable o estable para ser un agente totalmente sumergido en la violencia. Veremos ahora cómo lo contrario sucede en la siguiente narrativa.

III.II La justiciera en *Banana Street*

En *Banana Street* (2020) tenemos a una protagonista que narra su propia historia y que, por desgracia, tuvo una vida terrible desde la infancia. Isabela nació en una familia pobre pero honrada, con un padre albañil y una madre que limpia casas. Poco a poco hicieron un patrimonio, humilde pero honrado a la vez. El barrio era en su mayoría seguro a excepción de unos cuantos muchachos que se hacían llamar los Nahuales y eran conocidos por dedicarse a la delincuencia, robo, asalto, secuestro, entre otras actividades ilícitas. El hermano de Isabela, o Chela, a quien apodaban el Grillo, empezó a juntarse con esas malas amistades y esto le cambiaría la vida a ella y al resto de la familia. El rito de iniciación para unirse a los Nahuales era asaltar un negocio local, esto hizo el Grillo, pero para su desgracia el dueño de la tienda ya

lo esperaba con arma en mano y, al momento en que el Grillo sacó su navaja para amenazarlo, el dueño sacó la pistola y le dio en la cara. Pasó días en el hospital hasta que murió. La primera desgracia en la vida de Chela, cortesía del líder de los Nahuales.

La segunda desgracia que marcó la vida de Chela fue la muerte de su padre. Después de ser albañil se dedicó a trabajar en la fábrica de pan que quedaba a unas cuantas cuadras de su casa. La hora de salida era a las 10:30 pm y su medio de transporte era una bicicleta que montaba de regreso a casa. De repente, una piedra le dio en la cabeza e hizo que se cayera a la calle sin pavimentar. Inmediatamente una lluvia de golpes le llovió encima. Para cuando el resto de la familia y los vecinos llegaron a auxiliarlo, el señor ya había muerto. Posteriormente a este trágico hecho en la vida de Chela y su madre deciden irse con una madrina a vivir a Juaritos, Ciudad Juárez. No tardaron en empezar a hacer una nueva vida: la madre de Chela trabajaba en las maquiladoras de costurera; poco a poco ahorraron dinero para rentar su propia casa, a un lado de la casa de la madrina. Chela empezó a asistir a la secundaria y después a la preparatoria. Finalmente, hicieron una vida humilde, pero tranquila. Supongo que Chela y su madre vivieron esta etapa de sus vidas en la década de 1990 o 2000 por los siguientes sucesos. Un día como cualquier otro las autoridades encontraron en un terreno baldío el cuerpo de una adolescente violentado y torturado. Todo Juaritos estaba en penumbra. Los días avanzaban y más cuerpos surgían, cada vez más jóvenes. Hasta que un día una compañera de la madre de Chela desapareció y amaneció tirada muerta en un terreno. Esa fue la última señal que la señora necesitó para entonces llevarse a Chela e irse a los Estados Unidos.

En Estados Unidos Chela dejó de llamarse de esta manera para convertirse en Isa. Su madre consiguió trabajo en un taller de costura clandestino y ella en una panadería donde hacían los panqueques de plátano más deliciosos del mundo. Un día que llovía se tropezó con

un hombre, Eleazar. Esto volvería a cambiar la vida de Isa. Eleazar pasó por un abuso infantil y mágicamente, un día, un hombre le regaló a “la verga”⁶¹, una pistola de .42 mm. Según Eleazar la verga era mágica; nunca se le terminaban las balas y se escondía cuando no debía ser vista. Era el arma perfecta. Eleazar se la entregó a Isa ya que el destino de la verga era ayudar a quien la necesitaba y él ya no la necesitaba, pero Isa sí para vengar la muerte de su padre, de su hermano y después la de su madre. Un día hubo una redada en la casa de junto a la de Isa: un policía disparó y la bala dio en la espalda de la mamá de Isa. Eleazar, veterano de los marines, prometió entrenar a Isa y enseñarle a usar la verga para que tuviera su venganza.

Al contrario de otros delincuentes que también tuvieron entrenamiento por parte de los marines, como en el ex-cártel de Los Zetas, Isa usa su entrenamiento para hacer lo que ella piensa es justicia. Ya que aprendió a pelear y a usar la verga se dirigió a su antiguo barrio no sin antes cazar a una banda de delincuentes que secuestraban y mataban mujeres. No fue difícil dar con ellos ni mucho menos matarlos, lo difícil fue encontrar un departamento policial y de justicia que no estuviera involucrado con la banda. Después de este pequeño desvío Isa se dirige a matar a sus enemigos, los líderes de la banda de los Nahuales. Al matarlos, su imagen se distribuye por todo el país porque la única víctima que sobrevivió el secuestro de la banda la identificó en un retrato hablado. Curiosamente, el nombre que le dio la población, que apoyaba totalmente la causa de Isa, fue La Venganza. En el caso de Isa vemos que la violencia que vive no viene necesariamente del narcotráfico sino de la impunidad y corrupción ultraviolenta que se vive en México, y de otro modo en los Estados Unidos. La violencia contra

⁶¹ Palabra vulgar para referirse al órgano reproductor masculino.

la mujer es evidente en esta narrativa, y es además evidente que a las que les “toca” limpiar y arreglar las cosas es a las mujeres. Isa es un producto de toda la violencia que vivió de niña y de adolescente. En ambos países no pudo escaparse de la violencia sistemática que hiere la vida de los ciudadanos más vulnerables: niños, mujeres, adultos mayores y los pobres. Isa, al contrario de Karina, crea su propio personaje y construye un pequeño nicho dentro de la violencia sistemática mexicana. Como anti-heroína, Isa es aclamada por el resto de la población pues hace lo que el gobierno, el padre del pueblo, no puede o quiere hacer. Al igual que con el narcotráfico que es defendido en ocasiones por sectores de la población, Isa piensa que hace justicia por los que no pueden hacerla.

Recapitulación

Los tres casos presentados aquí muestran la violencia que viven y ejercen las mujeres, tanto en la maternidad como en la vida que cada una puede construir. Vemos que Elvira Luz Cruz es representada como la Medea del Ajusco, como una criatura mítica alejada de la realidad, lo que es raro y casi no existe, una anomalía. Es la única forma en que el imaginario puede autoprotegerse sin destruirse, sin verse a sí mismo y reflexionar el trato que se le da a la mujer de la clase ultra-baja. En el caso de Las Poquianchis tenemos a tres hermanas empresarias que lucran con la prostitución y la trata de blancas. El castigo que se les da es el que se le asigna a cualquier mujer capaz de hacerse una vida por ella misma: de monstruo. Es el mismo destino de Elvira Luz Cruz; se les crucifica y se les hacen las más terribles historias para justificar su delito. En el caso de Karina fue utilizar la propia violencia, pero al mismo tiempo es la víctima de una manera de vivir. Sin embargo, vemos los estragos propios de ser mujer que no abandonan a Karina: la maternidad, ser vista como objeto, ser vista como niña consentida,

entre otras cosas. A Isa la violencia la engulló tanto que terminó como un agente completamente activo de la violencia. Mata a quien ella cree lo merece, una especie de venganza, de justicia, pero al fin y al cabo es una justicia que no está al alcance del pueblo, no es una justicia uniforme, justa.

Conclusiones

La variedad de narrativas literarias que he puesto en diálogo en esta investigación tiene como propósito poner de manifiesto las diferentes representaciones que existen en el imaginario mexicano y universal del personaje femenino que mata. Al aventurarnos en las tragedias griegas y los mitos originales apreciamos la universalidad que tiene este personaje. Además, observamos las conversaciones que se tienen entre la tragedia, el mito original y las adaptaciones de nuestros días. Sin duda alguna la mujer que mata, tanto como personaje y como persona real, aún deviene ansiedad y trauma en nuestra época contemporánea. Tal es el caso de los tres personajes mitológicos que tratamos, Medea, Clitemnestra y Electra. Este trío ofrece tonalidades muy diferentes a los motivos por los que una mujer puede matar. Sin duda, sus representaciones en la literatura, en el teatro e incluso en el arte dejan en claro la importancia que tiene el personaje femenino que mata en la historia y en la actualidad.

Ahora bien, al traer a la mesa ese deslizamiento entre realidad y ficción notamos cómo el imaginario trata de lidiar con el trauma que surge de la mujer que mata. Existe una necesidad por parte de la sociedad de mediar y asimilar el acontecimiento, y la literatura es uno de los medios más idóneos, y no sólo como recurso sino como una textura testimonial de una época. Como vimos en el caso de Salomé y su enorme influencia en los últimos 2000 años, la mujer que mata además de representar un trauma y un doble delito a la sociedad trae consigo una manera muy particular de representar a la mujer mala. Salomé fue vista a lo largo de los siglos como la compañera de Juan Bautista, y no es hasta que Oscar Wilde con su obra de teatro cuando puede ser percibida como una mujer distinta, no con la imagen de la *femme fatale*; la mujer mala por excelencia que no tiene más que el capricho de acabar con el hombre al que ama; algo así como una araña viuda, que solo engatusa a su pareja para después darle muerte.

Con estas mujeres reales, como Charlotte de Corday y Mata Hari, miramos el poder que tiene una mujer, pero al mismo tiempo lo frágil que es. Charlotte de Corday mató a quien ella creía era una amenaza para la república francesa, y con el uso de su intelectualidad e “inocencia de mujer”, logra su cometido: matar. Mata Hari, aunque no mató a nadie, por haber escapado el cautiverio al que estaba destinada la mujer europea del siglo XX, encuentra su castigo. El imaginario le atribuyó decenas de muertes, convirtiéndola en una mujer fatal por excelencia. Con su cuerpo y su poder para seducir es como cautivaba a los más poderosos hombres y líderes políticos de la Primera Guerra Mundial para así darles muerte. Es indudable que la *performance* emerge aquí, y que la mujer fatal es la actriz perfecta que sabe jugar (fingir) de manera excepcional a “ser mujer”. En esta etapa el personaje reflejaba los miedos que se le tenían a una mujer relativamente libre. Por ejemplo, la Salomé previa a Oscar Wilde reflejaba el miedo de los hombres a ser devorados por una nueva mujer con libertades sexuales, laborales y de otra índole. Con Oscar Wilde, Salomé fue liberada de todos los miedos a los que previamente había sido expuesta y en los cuales se encontraba atrapada. Wilde representó a Salomé como una mujer con poder, con las mismas ataduras que la sociedad usaba contra ella. El cuerpo sexualizado que Herodes quería ver desnudo, la yuxtaposición de imágenes para así lograr no solo besarle la boca a Juan Bautista, sino también para hacer lo que Herodes no se atrevió, matar al predicador. Estas tres mujeres fueron utilizadas como chivos expiatorios para lidiar con fines políticos. Entre guerras mundiales y guerras civiles, estos personajes icónicos “para mal” en la mitología y la historia fueron un parteaguas entre un antes y un después y cambiaron sucesos políticos e históricos con sus armas letales. Las representaciones de ellas de alguna manera les han hecho justicia o, lo que es importante, situarlas en el contexto de una época o en la mitología clásica donde aparecen.

Además de la historia y la mitología, vimos que la ficción también tuvo y tiene contribuciones en la representación de personajes femeninos que matan. En la narrativa mexicana surge personaje a finales del siglo XIX. Le da vida una prostituta que después de matar al asesino de su amante muere de enfermedades de transmisión sexual. En esa época, el imaginario mexicano no podía percibir a la mujer que mata sin que fuera “mala”; no se le sacaba de contextos que no fueran públicos, lugar al que pertenecían las mujeres malas. A principios del siglo XX se vuelve a publicar otra narrativa en donde la protagonista es otra prostituta, aunque en esta ocasión la protagonista no es merecedora de castigo alguno, pero no deja de salir del ambiente público y peligroso que es la prostitución. Los personajes masculinos con los que se mete Cipriana, la protagonista de la narrativa que lleva por título el mismo nombre, terminan ahogados en el mar cuando los tira por un acantilado. En este caso ellos son castigados por la prostituta. Hasta este punto, tanto en el imaginario mexicano como en el universal, la mujer que mata no cruza la frontera del delito. Para Ludmer, el territorio del delito no puede ser habitado por cualquier individuo, especialmente por las mujeres. La mujer en este caso es traída por el hombre a esta zona delictiva. La mujer, por querer salirse de las convenciones trazadas para su género, es decir, querer disfrutar su sexualidad o querer lucrar económicamente con ella y su cuerpo, termina muerta, una vez que así juzgada y castigada.

No es hasta mediados del siglo XX que en el imaginario mexicano el personaje femenino que mata puede habitar otros lugares, todavía propios del género femenino. La mujer que mata ahora protege su hogar, el espacio doméstico. Como vimos con las narrativas de Dávila y Poniatowska, ambas protagonistas defienden su espacio personal, que al mismo tiempo es el doméstico, contra los invasores o disruptores de sus vidas. La evolución del personaje reside dentro del espacio permitido para la mujer. No es una “mujer mala” como

Salomé o Mata Hari o incluso como Cipriana, quienes exhiben y venden su cuerpo a cambio de fama, hombres o dinero. Todo lo contrario, son mujeres de familia, amas de casa, con profesiones respetables que lo único que hacen es cuidar su espacio y hogar, su condición de mujer sola o solitaria, castigada por la pobreza, por su desamparo o incluso por su soltería. Esto demuestra que la mujer no está segura ni dentro de su propia casa. La exposición y representación del personaje femenino que mata también expone los peligros y peripecias por los que puede pasar cualquier mujer, sin importar si acata o no las reglas propias de su género.

Posteriormente, tenemos representaciones literarias mexicanas que surgen de la propia realidad y que se quedan en ella en forma de crónicas. Este fue el caso de las historias que nos cuenta la autora Sylvia Arvizu, quien al mismo tiempo que es reclusa en el CERESO de Sonora, México, se dio a la tarea de exponer los casos de sus compañeras. Algunas de ellas terminaron en la cárcel por haber matado. Como vimos, no todas matan por los motivos presentados hasta ahora; algunas matan por defender lo suyo y otras matan a sus violadores. Es importante notar que aquí, aunque la narrativa no es narrada por la propia protagonista, Arvizu deja que el imaginario escuche a estas mujeres, las deja contar sus propias historias y exponer sus propios motivos.

Por último, tenemos los casos de Elvira Luz Cruz, *Las Poquianchis*, de mujeres sicarias y vengadoras que nacen tras vivir en una sociedad hiperviolenta. En el caso de Elvira, vimos la representación de la madre que mata a sus hijos como la de un monstruo y un mito. Una Medea que, como expone Morrissey, es un hecho totalmente alejado de nuestra realidad: existe en otro plano existencial en el que los seres humanos no tenemos poder. Este mecanismo de defensa que tiene la propia sociedad es para autoprotegerse de una cavilación en la que se examine cómo y qué se hace con una mujer como Elvira: indígena, analfabeta, madre soltera,

abusada sexualmente y huérfana. Haber matado a sus hijos que llevaban días sin comer, al igual que ella, no fue sino la culminación de una vida llena de carencias y destinada a fracasar. No por falta de esfuerzo de parte de Elvira, como vimos en la narrativa de Puga. La misma ciudad, la sociedad, hacen que Elvira fracase al no tener los servicios básicos disponibles para mujeres como ella. De igual modo, la narrativa de Rascón Banda reflexiona sobre lo que hace la sociedad con Elvira y cómo poco a poco la convierte en un monstruo, en una especie de lagartija que tiene que vivir del sol, al mismo tiempo que a la sombra de “sus pecados”.

En el caso de Las Poquianchis, tenemos a un grupo de hermanas que hacen uso de la impunidad y corrupción que envenena a las autoridades locales. Sin embargo, son castigadas por ser exitosas empresarias. El imaginario mexicano no puede perdonar que este grupo de hermanas tengan tanto éxito en el mundo de los negocios, que salgan del espacio propio y privado al que pertenece la mujer. Cada vez que la mujer que mata se sale del espacio privado es castigada por el resto de la sociedad, o cuando dentro del espacio mata o daña a seres de mayor importancia a ella, es cuando la sociedad interviene. Además, cuando rechaza los cautiverios a los que se le ha designado, como el de la maternidad, también la sociedad la castiga. La mujer que mata, y en parte es distinto a lo que dice Ludmer, es castigada por las leyes masculinas o heteropatriarcales. La justicia que ejerce, la mayoría de las veces no es justicia para el resto de la sociedad.

Hemos visto que la representación del personaje femenino que mata está por todos lados, dentro de narrativas, del arte, en la historia, sobre todo en la literatura; rompe patrones impuestos por la sociedad, a veces los acata, a veces es castigada y a veces no. Nace por diferentes razones, desde protección, gusto, para definir su poder, por chivo expiatorio, por sacrificios, entre otras razones expuestas en las páginas anteriores. A veces no tiene otra salida,

es su vida o la de su agresor. En general, la representación de este personaje puede clasificarse en tres casillas: la mujer monstruo/villana, la mujer-mito y la mujer-víctima. Cabe aclarar que algunas de estas mujeres se “escapan” o pueden huir del castigo por ser, al mismo tiempo, víctimas. Se escapan si su delito es el resultado de un continuo abuso que pone su propia vida en riesgo. La representación de la mujer que mata también pone de manifiesto las dificultades por las que pasa una mujer al querer libertades como las sexuales, la libertad de moverse entre espacios sin tener repercusiones o de ejercer poder sin ser castigada por eso.

Este viaje por el tiempo y la representación del personaje femenino que mata trae a la mesa diferentes interrogantes que se podrán explorar en el futuro. Por ejemplo, aquí se tocó el tema de la violencia contra la mujer, fundamentalmente la que al matar comete violencia contra otro u otros. Sin embargo, algunas veces también se comete contra ella y entonces utiliza el asesinato como instrumento de defensa. Indagar en la representación de la violencia de la mujer que mata puede ser otro camino para futuras investigaciones en torno al personaje. Además, aquí hemos visto cómo los espacios domésticos o de la ciudad, privados o públicos, tienen un lugar importante en las narrativas que incluyen mujeres que matan. Ver a la mujer que mata como instrumento crítico de la sociedad y del imaginario que la representa es sin duda otra vía que se puede tomar al momento de analizar tanto las narrativas como al personaje.

Bibliografía

- Adler, Freda, y Herbert M. Adler. *Sisters in Crime: The Rise of the New Female Criminal*. McGraw-Hill, 1976.
- Aída María, López Sosa. *Despedida a una musa y otras despedidas*. LibrosEnRed, 2020.
- Aley, Judith. “The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki. By Tadashi Suzuki. Translated by J. Thomas Rimer. New York: Theatre Communications Group, 1986. x, 158 pp.
- Arvizu, Sylvia. *Las celdas rosas*. Nitro/Press; Instituto Sonorense de Cultura, 2018.
- Arvizu, Sylvia. *Mujeres que matan: crónicas*. Nitro Press, 2013.
- Atwood, Margaret. “In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction”. *The American Historical Review*, 103. 5, 1998 (1503–16). <https://doi.org/10.2307/2649966>.
- Badinter, Elisabeth, y Marta Vassallo. *¿Existe el amor maternal? historia del amor maternal, siglos XVII al XX*. Paidós Pomaire, 1981.
- Barry, Peter Brian. *The Fiction of Evil*. Routledge, 2017.
- Bentley, Toni. *Sisters of Salome*. University of Nebraska Press, 2005.
- Beriain, Josetxo. “Chivo expiatorio-mártir, héroe nacional y suicida-bomba: las metamorfosis sin fin de la violencia colectiva”. *Papers. Revista de Sociologia*, vol. 84, abril de 2007, pp. 99–128. [papers.uab.cat, https://doi.org/10.5565/rev/papers/v84n0.1675](https://doi.org/10.5565/rev/papers/v84n0.1675).
- Borges, Jorge Luis. *El aleph*. Vintage Español, 2012.
- Brien, Donna Lee. ““The Facts Formed a Line of Buoys in The Sea of My Own Imagination’: History, Fiction and Speculative Biography”. *TEXT*, núm. Special Issue 28, abril de 2015, pp. 1–21.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. Routledge, 2006.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford University Press, 1997.

Castellanos, Rosario. *Salomé y Judith*. FCE - Fondo de Cultura Económica, 2017.

Cotterell, Arthur. "Jason". *A Dictionary of World Mythology*, Oxford University Press, 2003..

Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, 2009.

De Quincey, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Edición digital, Ediciones LEA S.A., 2015.

Dick, Leslie. *The skull of Charlotte Corday: and other stories*. Scribner, 1997.

Ellmann, Richard. *Golden codgers; biographical speculations*. 1973.

España, Macaria. *Banana street*. Nitro/Press, 2020.

Euripides, et al. *Euripides*. Edited by Mark Griffith and Glenn W. Most, The University of Chicago Press, 2013.

Euripides, et al. *Euripides*. Edited by Mark Griffith and Glenn W. Most, The University of Chicago Press, 2013.

Euripides. *Euripides*. Edited by Mark Griffith and Glenn W. Most, The University of Chicago Press, 2013.

Gray, Hugh. "Review: Electra by Michael Cacoyannis". *Film Quarterly*, vol. 16, núm. 4, julio de 1963, pp. 56–59. *online.ucpress.edu*, <https://doi.org/10.2307/3185964>.

Grimal, Pierre, and Stephen Kershaw. *The Penguin Dictionary of Classical Mythology*. Abridged ed., Penguin Books, 1991.

Howe, Russell Warren. *Mata Hari, the true story*. Dodd, Mead, 1986.

Ibargüengoitia, Jorge. *Las muertas*. 2018.

- Josefo, Flavio. *Las antigüedades de los judíos*. siglo 6 al 16.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, 2015.
- Leduc, Alberto. *Fragatitia y otros cuentos*. Edición digital, Secretaría de Cultura Dirección General de Bibliotecas, 2016.
- Limited, Alamy. *Oscar Wilde as Salome, Perhaps in Costume for the Title Role, Now Thought Likely to Be Hungarian Actress Alice Guszalewicz Stock Photo - Alamy*.
<https://www.alamy.com/stock-photo-oscar-wilde-as-salome-perhaps-in-costume-for-the-title-role-now-thought-22148404.html>. Consultado el 1 de abril de 2022.
- Lozano, Brenda. “Queremos quemarlo todo”. *El País*, el 21 de febrero de 2020.
https://elpais.com/elpais/2020/02/20/opinion/1582217384_547262.html.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Perfil Libros, 1999.
- Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. Random House Spanish, 1998.
- Matyszak, Philip. *The Greek and Roman Myths: A Guide to The Classical Stories*. Thames & Hudson, 2010.
- Mezei, Kathy, y Chiara Briganti, editores. *The Domestic Space Reader*. University of Toronto Press, 2012.
- Morrissey, Belinda. *When Women Kill: Questions of Agency and Subjectivity*. Routledge, 2003.
- Nieto, Omar. *Las mujeres matan mejor*. Joaquín Mortiz, 2013.
- Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Rev. ed, Cambridge University Press, 2001.

- Ostrovsky, Erika. *Eye of Dawn: The Rise and Fall of Mata Hari*. 1978,
- Padgett, Humberto. *Historias mexicanas de mujeres asesinas*. Planeta Editorial, 2008.
- Poniatowska, Elena. *De noche vienes*. Era, 1992.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo, y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Puga, María Luisa. *Accidentes*. Martín Casillas Editores, 1981.
- Puga, María Luisa. *Intentos*. Grijalbo, 1987.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Teatro del delito: Manos arriba; La fiera del ajusco Máscara vs. cabellera*. Ed. Mexicanos Unidos, 1985.
- Rodas, Hilderman Cardona. “Chivo expiatorio, intercambio sacrificial, violencia y corporalidad”. *Sociología, Problemas e Prácticas*, núm. 92, 92, 2020.
<https://doi.org/10.7458/SPP20209214668>.
- Ronquillo, Víctor. *Ruda de corazón*. Ediciones B, 2006.
- Shearing, Joseph. *The Angel of The Assassination: Marie-Charlotte de Corday d'Armont, Jean-Paul Marat, Jean-Adam Lux: a study of three disciples of Jean-Jacque Rousseau*. London:, 1935, <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b3437720>.
- Sophocles, et al. *Electra and Other Plays: Women of Trachis, Ajax, Electra, Philoctetes*. Penguin, 2008.
- Vidal, Virginia, y Vidal Vásquez. *Crímenes de mujeres*. Digital, Catalonia libros, 2018.
- Méndez Paz, Lenin. *Derecho penitenciario*. Oxford University Press, 2008.
- Villadelángel Viñas, Gerardo, et al., editores. *El libro rojo: continuación*. Fondo de Cultura Económica, 2008.

Whitman, Alden. “New Biography of Mata Hari Details the Decline and Fall of a Body Politic”. *Los Angeles Times (1923-1995)*, el 12 de marzo de 1978.

Wilde, Oscar, y Juan Gabriel López Guix Traductores Rafael Cansinos. *Salomé*. Digital, Banshee.

Wilde, Oscar. *Salomé*. Edición digital en español, Banshee.

Zagona, Helen Grace. *The legend of Salome and The Principle of Art for Art's Sake*. 1960,