

DEL HOGAR AL LUPANAR: CUENTOS ARGENTINOS SOBRE CRÍMENES CON PROSTÍBULO

Gerardo Pignatiello
Universidad de Binghamton
Binghamton, Nueva York, Estados Unidos
gpignati@binghamton.edu

RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo analizo tres temas en cuatro relatos argentinos sobre crímenes con prostíbulos: el lugar que ocupa la mujer en el relato policial y criminal argentino; sus desplazamientos en el espacio social; y la caracterización y funcionalidad narrativa de los dos extremos de esos itinerarios –el hogar y el prostíbulo–. La sucesiva ocupación del espacio público por parte del personaje femenino es contestada en el género con la conformación del prostíbulo como lugar de reencierro y, al mismo tiempo, de gestación de la venganza.

PALABRAS CLAVE: género policial, mujeres, prostitución, encierro, Argentina.

FROM HOUSE TO WHOREHOUSE: ARGENTINE CRIME STORIES WITH BROTHELS

In this article, I analyze three themes in four Argentine crime short stories with whorehouses: the place of women in crime and detective short stories; their movements throughout social spaces; and the characterization and narrative function of the two end points of those journeys: the home and the whorehouse. In these genres, the creation of the whorehouse as place of (re)confinement and as the birth of vengeance, contests the female characters' increasing occupation of public space.

KEYWORDS: detective and crime fiction, women, prostitution, confinement, Argentina

Recepción: 22/08/2020

Aprobación: 14/10/2021

INTRODUCCIÓN

Según la tesis de Gustavo Varela en *Mal de tango*, el tango nace festivo en una Buenos Aires cosmopolita y en torno a los prostíbulos donde acudían muchos hombres solos, inmigrantes y trabajadores, aunque también hombres de clases altas, los *niños bien*. De ahí que los títulos de los primeros tangos sean humoradas de doble sentido sexual –“La cara de la luna” (en lugar de “La concha de la lora”), “Afeitate el 7 que el 8 es fiesta”, “Va Celina en punta”, “Empujá que se va a abrir”, “El fierrazo”– o directamente se sitúan en uno de los espacios centrales de la prostitución porteña como en “Tango del Paseo de Julio” (Varela, *Mal de tango* 21-64)¹.

Pero, en medio de ese nacimiento del tango rodeado de tanta felicidad prostibularia ¿cuál era la situación de esas mujeres? Muchos de esos prostíbulos² funcionaban con trata de personas. Desde finales del siglo XIX y hasta la década de 1930, estuvieron presentes en Argentina dos organizaciones mafiosas constituidas como redes de trata de blancas a nivel internacional como la Milieu de origen francés y la Zwi Migdal³ de origen polaco (Donna Guy; José Luis Scarsi; Albert Londres)⁴.

Hacia comienzos del siglo XX, la élite dirigente percibe que la sociedad se ha transformado tanto en el plano político como en la composición de sus habitantes. Por su lado, las masas de inmigrantes que trabajan como obreros en muy malas condiciones comienzan a organizarse en sindicatos y partidos políticos (anarquistas y socialistas principalmente) para protestar por mejoras salariales y leyes que los protegieran. La respuesta del Estado fue la represión policial y la Ley de residencia de 1904 que permitía expulsar inmigrantes que participaran de las luchas obreras. A la par, las clases medias sin representación en el gobierno encabezan las revoluciones radicales de 1890 y 1905. Los sectores obreros y políticos más radicalizados organizan atentados como el protagonizado por el joven anarquista Simón Radowitzky,

¹ El Paseo de Julio (actual Leandro N. Alem), sobre la costa del Río de la Plata, era el lugar donde se instalaron muchos cabarets, dancings y prostíbulos a los que acudían los marineros del puerto a partir del último tercio del siglo XIX.

² En 1888 llegó a haber 6.000 prostíbulos en la ciudad (Varela 46).

³ También sobre esta organización trata la película *La malavida* (1973) de Hugo Fregonese.

⁴ Los prostíbulos de la ciudad no solo eran tolerados y frecuentados, sino también regenteados por las clases altas (Varela 54-55). No fue sino hasta la Ley Palacios de 1913 que el Estado y la justicia intervienen en el tema.

que causa la muerte del Jefe de Policía Ramón Falcón en 1909.

La percepción de que Buenos Aires se había convertido en una ciudad caótica e inmoral desató en el plano político la represión hacia toda manifestación sindical como sucedió en la segunda década del siglo XX con la Semana Trágica en 1919 y la Patagonia Trágica en 1921 durante el gobierno radical de Hipólito Yrigoyen. En el plano cultural, por un lado, surge el criollismo y la revalorización del campo y el gaucho como respuesta al cosmopolitismo contencioso de la ciudad (Prieto 133-134 y 187);⁵ y, por otro, se implementa una política moralizante e higienizante con respecto al comportamiento social que se refleja muy bien en el tango canción nacido en 1916 con la letra que Pascual Contursi escribió para la composición instrumental de Samuel Castriota “Mi noche triste”. En los tangos que surgen a partir de aquí, el sujeto a disciplinar es la mujer. La mujer mala, engañadora, infiel que abandona el hogar suburbano para irse al centro es el espejo invertido donde toda mujer debe verse y aprender (Varela, *Mal de tango* 65-102). La vida cuasi prostibularia y de *mujer fácil* que representa el tango sigue mostrando, sin embargo, al prostíbulo como un lugar de diversión, aunque ahora condenable.

La situación descrita es el antecedente contextual del primer cuento que abre esta serie propuesta aquí (que desde luego podría ampliarse)⁶ y que denominaremos *cuentos sobre crímenes con prostíbulo*. Ese primer relato es “Emma Zunz” (1948)⁷ de Jorge Luis Borges. Le siguen “El abra” (1955) de Luisa Mercedes Levinson, “La loca y el relato del crimen” (1975) de Ricardo Piglia y *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara. Abordaré estas historias desde el análisis del vínculo entre personaje femenino, burdel y crimen a partir del aumento de la letalidad en el momento en que estos personajes entran en contacto con hombres.

⁵ Para complementar y problematizar el criollismo a partir del eje racial, véase Ezequiel Adamovsky.

⁶ Apenas una corta lista de sugerencias que amplían este corpus: “Las fieras” (Roberto Arlt, 1928), “La intrusa” (Jorge Luis Borges, 1970) y “Chicos que faltan” (Mariana Enríquez, 2017), entre otros.

⁷ “Emma Zunz” aparece publicado por primera vez en 1948 en la revista *Sur* y luego en 1949 en el libro *El Aleph*.

CUENTOS SOBRE CRÍMENES CON PROSTÍBULOS

Mi propuesta es ver tres temas asociados entre sí en estos cuentos. El primero está relacionado con el lugar que tiene la mujer en este género, que oscila entre criminal y policial, en relación con un motivo ya conocido: las primeras víctimas del género policial son mujeres. Recordemos el misterio de la madre y su hija asesinadas en su casa cerrada por dentro (*locked room mystery*) en *The Murders of the Rue Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe. El segundo problema es ver los desplazamientos. Si un tema central y paradigmático del género es el contrapunto entre la movilidad del criminal y la inmovilidad del detective –movimientos preponderantemente masculinos–, me interesa ver aquí el movimiento de las mujeres. Y, a partir del análisis de sus desplazamientos, caracterizar los espacios de circulación. Entre esos espacios, hay dos que se repiten en estos cuentos: la casa y el prostíbulo. Por lo tanto, de los tres roles principales de este género literario que suelen ser detective, criminal y víctima, voy a detenerme en los dos últimos cuando son personificados por mujeres y analizar su vínculo con esos espacios.

Propongo un corpus abarcable, pero también representativo tanto en la cantidad como en la extensión temporal que abarca. El cuento de Borges “Emma Zunz” (1949) es el más lejano en el tiempo y paradójicamente es donde con más libertad de movimiento aparece la protagonista femenina. El cuento comienza con una escena singular desde el punto de vista del género: el 14 de enero de 1922, Emma Zunz vuelve a su casa después de una jornada de trabajo en una fábrica textil. La obrera, que vive sola, va del trabajo a su casa. Allí, como sabemos, se encuentra con una carta en la que lee que su padre exiliado en Brasil se acaba de suicidar. El motivo es la falsa acusación de desfalco en la fábrica donde Emma trabaja y cuyo verdadero responsable, como le confesó su padre aquella otra “noche triste” de 1916, fue Aaron Loewenthal, su actual jefe. Ella, entonces, decide vengar a su padre y matar a Loewenthal urdiendo una falsa escena de violación en la fábrica y un asesinato en defensa propia. Los pasos de ese plan incluían simular ser prostituta en el Paseo de Julio y tener sexo con un marinero para usar esto como prueba de que había sido violada por su jefe.

Seis años más tarde, en un libro publicado a dúo con Borges, donde también aparece un cuento escrito a cuatro manos, “La hermana de Eloísa”, Luisa Mercedes Levinson publica “El abra” (1955). Allí, otra mujer teje una venganza con el recuerdo de sus días de encierro en un prostíbulo en Oberá, Misiones. Alimenta con esas memorias la furia para matar a un hombre. La

protagonista, una mujer morena y extranjera, fue comprada en el prostíbulo de doña Jacinta por Alcibiades, dueño de una propiedad rural en un abra de la selva misionera. El hombre le promete ropas, cigarrillos y viajes. No cumple con nada y la mantiene encerrada en su casa. En ese lugar, la mujer disfruta del sexo por primera vez en su vida con el Ciro, un peón rural empleado de Alcibiades. Este los descubre y mata al Ciro. Luego, ata a la mujer dentro de la hamaca en la que ella solía estar todo el día y la deja colgando al sol, balanceándose sobre el cadáver del Ciro. La memoria permanente del prostíbulo, su salida de ahí para ser la puta eterna de quien la compró y el asesinato de su amante son el gatillo para matar a Alcibiades.

Dos décadas después, en 1975, aparece publicado el cuento “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia en *Misterio 5* junto con otros cuentos de los ganadores del famoso concurso de relato policial organizado por la revista *Siete Días*⁸. Esta vez, la mujer no mata, sino que es la víctima del cuento. Larry vive en una pensión con Antúnez, quien solía ser su cliente y que se convirtió –a petición de ella– en su proxeneta, que lo busca para tener protección. Larry trabaja en el *night club New Deal* de copera y le lleva el dinero todos los días a Antúnez. Almada, otro asiduo cliente, protegido por la policía, acosa a Larry y luego la mata. Acusan a Antúnez por este crimen. Ella hace todos los días el tránsito de la pensión al prostíbulo del Bajo, el mismo lugar donde antes había ido a parar Emma Zunz. Pero la venganza de Larry es apenas una rebeldía. No mata a Almada, sino que se somete a otro hombre y eso la lleva a morir asesinada. Finalmente, el periodista Emilio Renzi descubre que el asesino es Almada al decodificar el discurso de la única testigo, una mujer loca que vive en la calle y presencié el crimen.

Por último, ya en el siglo XXI, Gabriela Cabezón Cámara escribe la novela corta *Le viste la cara a Dios*. Es una historia que tuvo varios avatares de publicación, como explica Leonardo Graná: “en 2011 publicó en una editorial electrónica española *Le viste la cara a Dios* (sigueleyendo.es; en papel, La Isla de la Luna, 2012) [...]. En 2013, junto con el dibujante Iñaki Echeverría, Cabezón Cámara presentó la novela gráfica *Beya* (Eterna Cadencia), transposición de *Le viste la cara a Dios*” (177)⁹. Una mujer, bautizada *Beya*¹⁰,

⁸ Concurso organizado junto con la línea aérea Air France y que contaba en el jurado con Jorge Luis Borges, Marco Denevi y Augusto Roa Bastos.

⁹ Voy a trabajar aquí con la primera versión de 2011 de la nouvelle.

¹⁰ El cuento es una versión de *La bella durmiente* y en este caso hace referencia a que la protagonista trata de dormir lo más posible para no estar consciente de todos los traumas y dolores que le causan el cautiverio, las violaciones y las torturas en el prostíbulo.

es una esclava sexual en un prostíbulo de Lanús. Con la ayuda de un cliente policía que se enamora de ella logra matar a los cafishios y escapar a Madrid. Tiene tres secciones. La primera es la descripción de las sesiones de tortura y violaciones a que es sometida como parte del entrenamiento para doblegarla y trabajar en el prostíbulo. La segunda es el momento extremo en que la obligan a matar a otra prostituta por querer escaparse. La tercera es cuando el teniente López le deja un arma con la que logra matar a todos, aunque también a otras chicas y escapar finalmente del país hacia España.

EL HOGAR Y EL LUPANAR: TEORÍA Y CRÍTICA

Josefina Ludmer en el capítulo V de *El cuerpo del delito. Un manual*, titulado “Mujeres que matan”, analiza una serie de relatos latinoamericanos (cuentos, obras de teatro, *nouvelles*, películas) latinoamericanos que constituyen lo que ella denomina como “el ‘cuento’ de las mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado” (355). Es un tipo de relato donde la mujer percibe que no hay forma de que el Estado haga justicia por ella y, por eso, recurre al crimen. Este cuento tiene su reverso o, mejor aún, su causa, en los cuentos de mujeres que son matadas. Son las vengadoras de todas las víctimas del género policial (un ejemplo de estos últimos es el relato de Piglia que incluimos en nuestra serie). Y la venganza suele ser un tipo de *plot* muy frecuente en la narración de mujeres asesinas. La venganza es un modo de justificar el asesinato y esto suele ser una necesidad en los relatos de mujeres asesinas. Como bien explica Alejandra Vela Martínez, esta justificación del asesinato cometido por mujeres está relacionada con el hecho de que la sociedad patriarcal reserva el rol de “dadora de vida” a la mujer y al hombre el de cazador encargado de matar (135-140)¹¹. Por lo tanto, debe haber una razón para que se produzca la excepcionalidad de la mujer que da muerte

¹¹ “Si bien es cierto que se invierte el rol de la mujer como ‘dadora de vida’, se trata de un espacio de reafirmación del orden que podría subvertir. La necesidad de justificar discursivamente el asesinato perpetuado por manos femeninas muestra, por un lado, la incapacidad de la mujer de ser realmente un sujeto agente y, por otro, la necesidad del patriarcado de reordenar y reorganizar a los individuos que violentan el sistema colocándolos en casillas aprehensibles para ese orden ‘natural’. Así, una mujer no puede ser asesina porque ella es la que da a luz y, si perpetra un asesinato, se debe a que algo se ha tergiversado tanto al interior de ella como al interior del sistema. Así, se trata de una loca, de una violentada, o de un ser intrínsecamente maligno, pero no es de ninguna forma una mujer ‘natural’” (Vela Martínez 140).

en este tipo de relatos. Partiendo de la base de que en el género policial el crimen siempre es presentado como lo otro de la razón, en que el detective debe discernir entre crímenes con y sin motivación, con o sin planificación, etcétera. En este género, donde el asesino masculino puede ser un sujeto que goza irracionalmente con la violencia (el *serial killer*, por ejemplo), ese placer, como otros dentro de la sociedad patriarcal, le estaría vedado a la mujer y, por lo tanto, su crimen no puede aparecer sin causa. No es que no haya goce en la venganza, sino que esa violencia gozosa viene precedida de un sufrimiento previo del personaje femenino que justifica su accionar. Ese mismo goce en el asesino serial¹² puede prescindir de un sufrimiento anterior, puede ejercer la violencia gratuita e incluso, si hay justificaciones para su comportamiento, estas no son necesariamente conscientes en el criminal, sino solo comprensibles para la mirada externa del investigador que busca racionalizar ese accionar para el resto de la sociedad.

Por otra parte, las reflexiones que Rita Segato viene haciendo hace décadas sobre la dinámica entre lucha feminista y represión sobre el cuerpo feminizado y su manifestación en el espacio público pueden ser productivas para estudiar el género policial y criminal desde esa perspectiva: no solo por la violencia de género, sino también por el lugar físico de la mujer, los espacios que ocupa y los movimientos que hace en los argumentos. Vamos a tomar sus consideraciones respecto de dos espacios que aparecen asociados a la mujer y que en los cuentos seleccionados van a tener suma importancia en nuestro análisis. El primero es el hogar:

Con el proceso de conquista y colonización, un viraje o vuelta de tuerca exagera el patrón jerárquico originario [...] El hombre con minúscula, de sus tareas y espacio particulares en el mundo tribal, se transforma en el Hombre con mayúscula, sinónimo y paradigma de Humanidad, de la esfera pública colonial-moderna. Adopto la expresión “moderno”, precedido por el término “colonial”, para expresar, siguiendo el giro decolonial con que Aníbal Quijano ha inflexionado la conciencia histórica y sociológica, la necesidad del evento “americano” como condición de posibilidad de la modernidad, así como también del capitalismo. A partir de esa mutación histórica de la estructura de género, al mismo tiempo que el sujeto masculino se torna modelo de lo humano y sujeto de enunciación paradigmático

¹² De hecho, uno de los primeros relatos policiales argentinos, *La bolsa de huesos* (Eduardo L. Holmberg, 1896), tiene a una mujer como asesina serial. Sin embargo, ella mata a los hombres para vengarse de un primer hombre que la engañó.

de la esfera pública, es decir, de todo cuanto sea dotado de politicidad, interés general y valor universal, el espacio de las mujeres, todo lo relacionado con la escena doméstica, se vacía de su politicidad y vínculos corporados de que gozaba en la vida comunal y se transforma en margen y resto de la política. El espacio doméstico adquiere así los predicados de íntimo y privado, que antes no tenía, y es a partir de esa mutación que la vida de las mujeres asume la fragilidad que le conocemos, su vulnerabilidad y letalidad se establecen y pasan a incrementarse hasta el presente. (Segato, *La guerra* 20)

La apoliticidad y la exclusiva privacidad del hogar exponen a la mujer a ser víctima de violencia e incluso asesinato. De ahí en más, las sucesivas luchas de las mujeres por salir de ese ámbito de reclusión íntima y reclamar un lugar en el ágora han sido también sucesivamente reprimidas y se han incrementado las formas de reencierro. Una de ellas es el prostíbulo como forma de recluir nuevamente a la mujer que transgredía su posición fija en el hogar. Los cuentos que propongo narran estos casos de prostitución forzada o mediada por alguna forma de violencia donde se vuelve a acrecentar esa condición de “vulnerabilidad y letalidad”.

Por lo tanto, después del hogar, el segundo espacio es el prostíbulo. La siguiente reflexión de Segato está ampliamente desarrollada en *La guerra contra las mujeres* (185-186) y sintetizada en esta entrevista:

Una vez les pregunté a Silvia Chester y Monique Thiteux-Altschul si los hombres van a los prostíbulos solos o en grupo. Me contestaron que van en grupo ¿Qué es lo que se realiza ahí? ¿Se realiza la compra de un servicio sexual o ese es el lugar en el que se celebra un pacto entre hombres, un negocio de entendimientos corruptos entre jueces, policías, empresarios o políticos? Con eso, varias cosas se garantizan; por ejemplo, que las mujeres políticas, juezas, empresarias y policías no participen de ese monopolio del convenio entre un grupo de hombres. La mujer que está ahí, como víctima sacrificial, es la que con su cuerpo sella la posibilidad de ese pacto. Y hay una segunda cosa en la trata: cada vez más estoy percibiendo que el capital en su fase actual se asienta en un pacto de la pedagogía de la crueldad y es en el cuerpo de la mujer que se realiza ese acto. La trata es todo eso simultáneamente. (“En el cuerpo de la mujer”)

El prostíbulo y el cuerpo femenino ofrecen un espacio particular a la dinámica del capital y a la circulación del poder en la sociedad contemporánea.

Y, por otra parte, la dinámica dentro del prostíbulo da cuenta de la asimetría de poder entre hombres y mujeres, y cómo estas son nuevamente excluidas en cada nuevo espacio de encierro. Vamos a ver en detalle esta característica en el apartado sobre los hombres.

En cuanto al prostíbulo en la literatura latinoamericana, Rodrigo Cánovas hace una genealogía de este espacio como alegoría moral en la novela latinoamericana. En primer lugar, analiza las novelas naturalistas de finales del siglo XIX y principios del XX (*Juana Lucero* de Augusto D'Halmar, *El roto* de Joaquín Edwards Bello, *Nacha Regules* de Manuel Gálvez, *Santa* de Federico Gamboa y *La carreta* de Enrique Amorín). En estas obras, el burdel aparece como una imagen grotesca de la sociedad donde personajes marginales y abyectos representan el fallido proyecto nacional de las élites (Cánovas 13-14). Sin embargo, en las novelas de los autores del *boom* (*Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti, *El lugar sin límites* de José Donoso, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas y *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa), el burdel se aleja de la representación documental de aquellas primeras novelas. El prostíbulo aparece como referencia cultural, literaria sin las pretensiones veristas del naturalismo precedente (Cánovas 35). Pero hay una característica que une estos dos modelos y es la idea del prostíbulo como comunidad (36). En los cuentos que analizamos, el prostíbulo o el lugar donde se ejerce la prostitución es más bien un actante que dispara las acciones, más precisamente acciones criminales, de las protagonistas dentro o fuera del burdel. El prostíbulo de los cuentos sobre crímenes pareciera no construir comunidad, porque no son espacios de resistencia política, sino trampas de las cuales intenta salir, a cualquier costo, un sujeto femenino individual.

CIRCULACIÓN Y ENCIERRO

Sostiene Segato que

La experiencia histórica masculina se caracteriza por los trayectos a distancia exigidos por las excursiones de caza, de parlamentación y de guerra entre aldeas, y más tarde con el frente colonial. La historia de las mujeres pone su acento en el arraigo y en relaciones de cercanía. Lo que debemos recuperar es su estilo de hacer política en ese espacio vincular, de contacto corporal estrecho y menos protocolar, arrinconado y abandonado cuando se impone el imperio de la esfera pública. (*La guerra* 27)

Justamente, en estos cuentos lo que aparece es la movilidad dentro de la sociedad como problema femenino. Es decir, la movilidad reducida de la mujer en el patriarcado da como resultado que los problemas que el género literario encara a través de los personajes están relacionados con los espacios que la mujer ocupa o los recorridos que establece. Si en “Emma Zunz” y “La loca y el relato del crimen”, los problemas son de movilidad abierta y reducida respectivamente, en “El abra” y *Le viste a la cara a Dios*, están relacionados con el encierro y la inmovilidad. Emma tiene una circulación inédita en la ciudad, así como también son más o menos inéditos los espacios que ocupa. Esto es crucial para el desarrollo de la trama y de su plan. Su venganza requiere que ella se desplace con libertad por todo el espacio urbano: fábrica, habitación por un peso¹³, club, cine, transporte público. Y ella utiliza esos movimientos y los incorpora a su plan de modo muy amplio.

En cambio, en “La loca y el relato del crimen”, ese tránsito se reduce de modo brutal. Larry va desde donde dejamos a Emma, en el antiguo Paseo de Julio (ya para ese entonces Av. Leandro N. Alem, en el Bajo de la ciudad) caminando unas cuadras hasta su pensión en Viamonte y Reconquista. Siempre el mismo rutinario trayecto, tan rutinario como su trabajo. La circulación se reduce, aunque no tanto como en “El abra”, en que la protagonista cambia el encierro del prostíbulo en Oberá por la jaula/hamaca a la que Alcibíades la confina en su propiedad. De prisión urbana a prisión natural. Y finalmente, en *Le viste la cara a Dios*, Beya aparece desde un inicio atrapada en el espacio claustrofóbico y tortuoso del burdel. Esa inmovilidad, tanto la del abra como la del burdel en Lanús, es la causa principal por la que se acumula el odio y la energía para provocar la muerte liberadora. Son tres relatos de venganza, mientras que el cuento de Piglia recupera una tradición de víctima mujer, en tanto es el único de estos tres relatos que responde más enteramente al género policial¹⁴.

¹³ Con respecto a la habitación donde Emma y el marinero tienen sexo, lo más probable es que sea una “cama por un peso” o “habitación por un peso”, algo muy común en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX y presente en la literatura de la época: habitaciones que se alquilaban para encuentros sexuales temporarios. Ver Óscar Brando 2013. Por esto, no se trataría en sentido estricto de un cuento con burdel, sino con prostitución.

¹⁴ La función de investigador es cumplida por el periodista Emilio Renzi. Es clara la intención de Piglia de hacer un policial negro al estilo del hard-boiled, presente sobre todo en el nombre del night club New Deal, que remite al programa económico de la presidencia de Franklin D. Roosevelt en los treinta, época de oro del policial norteamericano. Por otra parte, tanto “El abra” como *Le viste la cara a Dios* son cuentos sobre crímenes. Y “Emma Zunz” es el relato previo al policial, es decir, el relato del crimen. Como sabemos, el relato de la investigación empezaría al final de cuento, cuando Emma cuenta lo que sucedió a la policía.

Ahora bien, Emma tiene, según la idea de Segato, un movimiento más bien masculino para su época. Y, de hecho, no es lo relacional o los vínculos, sino más bien el anonimato y los grandes desplazamientos los que le permiten una serie de coartadas. En los otros casos, la inmovilidad activa una serie de relaciones (los *cafishios* y clientes, principalmente), de vínculos que victimizan a las protagonistas, si no funcionan, o las salvan, bajo la forma de la venganza cruenta.

Si el espacio de la casa es el ámbito de lo privado e íntimo y, por lo tanto, despolitizado, el espacio del burdel es una intimidad segunda, una privacidad también desprovista de politicidad para la mujer, aunque no para los hombres, y que aumenta la letalidad de la mujer porque ya no es el lugar donde domina sus propios movimientos. La mujer vuelve a ser violentada ya no para encerrarla en el hogar, sino para arrancarla de un lugar de encierro primero donde estaba limitada su capacidad política y encerrarla en un nivel segundo en que solo activa sus funciones corporales. En el burdel, a diferencia de la casa, la mujer ya no maneja la *oikonomía*, sino que está inmovilizada y a merced del deseo masculino sobre su cuerpo, vuelto mercancía, sin ver siquiera muchas veces las ganancias de esta actividad. Por otra parte, es el hombre en el espacio público quien dictamina que esa función corporal de la mujer y ese segundo grado de encierro debe ser hecho fuera de la ley porque no debe prevalecer ningún principio moral ni ético que guarde ese cuerpo, sino abiertamente el deseo predador del hombre.

Estas situaciones plantean una pregunta: ¿cómo operan el género policial y criminal en ese espacio fuera de la ley que es el prostíbulo? Por lo pronto, se puede decir que la venganza parece ser la única posibilidad narrativa que dejan los relatos sin salir del orden patriarcal porque no hay salida política articulada narrativamente. El secreto de las acciones y el encierro de los cuerpos muestra tal opresión que es imposible generar una acción colectiva. Un ejemplo más cercano al accionar político como salida a la violencia contra la mujer, es el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez (2016). Allí, las mujeres que fueron víctimas de la práctica macabra de ser quemadas en el rostro por sus parejas masculinas se unen en un movimiento que suma integrantes para autoquemarse. Es decir, tomar la desfiguración hecha por el enemigo como una fuerza emancipadora. Sin embargo, este accionar colectivo no supera el movimiento de secta debido a que se hace en forma secreta y cuando es descubierto empieza su persecución.

Hay entre el primero y el último cuento de esta serie un arco temporal y de acción: de la libertad de circulación de Emma a la captura y encierro

de Beya. Hay un recorrido que hacen estas mujeres de la literatura policial y criminal en Argentina desde su casa al prostíbulo, que va del encierro en el espacio doméstico, de la libertad relativa de su “habitación propia”¹⁵, a la libertad del espacio público, pero rápidamente el miedo al nuevo encierro, con la amenaza violenta de que en ese espacio hay hombres.

El prostíbulo es el cuarto propio sin privacidad. Como sostiene Barrington Moore, la privacidad es “un deseo de protección socialmente aprobada contra el dolor de las obligaciones sociales” (Moore 6)¹⁶. En el cuarto cerrado del lupanar no hay privacidad porque hay dolor de una “obligación social”, que es coerción porque no hay contraparte de ningún derecho. Son todas mujeres esclavizadas o que se ven obligadas a prostituirse. Hay una dinámica dialéctica entre el espacio abierto y cerrado en los que la mujer siempre aparece en peligro.

LA FABRIQUERA

Lo primero que habría que señalar con respecto a esta serie de relatos es la particularidad de que sean relatos de crímenes. Una de las razones es la novedad del sujeto-protagonista. Como explica Ludmer, “la cadena de mujeres que matan cuenta que cada vez que un sujeto-posición diferente se abre camino entre los intersticios de los demás (entre los intersticios lingüísticos, sociales, nacionales, de sexo, de raza), es representado literariamente en ficción de delito o ante la ley” (369). Y como agrega Gustavo Varela, la referencia permanente del tango moralizante —el tango canción a partir de “Mi noche triste” (1916)— a la mujer que se va de la casa, del barrio, que es capaz de ser infiel y que, además, trabaja indica que está sucediendo un cambio social, una mayor agencia que explicaría esta reacción machista en las letras (*Tango y política* 103-109). La irrupción de un nuevo sujeto en la sociedad o su visibilización es contada por los géneros que tratan el delito. Esto sucede con la obrera Emma y también con la víctima de la trata en la *nouvelle* de Cabezón Cámara, que no es más que el encierro violento de Emma

¹⁵ Virginia Woolf argumenta en *A Room of One's Own* (basado en dos conferencias dictadas en 1928) que una condición de posibilidad para el surgimiento de una escritora era tener un espacio privado dentro de la casa.

¹⁶ La traducción es mía: “a desire for socially approved protection against painful social obligations”.

para condenar su transgresión de circular libremente. En estas ficciones “el crimen femenino no recibe justicia estatal” (Ludmer 369) porque el relato termina con la consumación de la venganza.

A comienzos de siglo XX, podía ser verosímil que una mujer hubiera salido de su casa, donde además vive sola y que llegara a competir con el hombre en el mercado de trabajo. Sin embargo, el género policial le reserva un lugar curioso en el espacio social del trabajo. Emma cumple con una utopía propia del anarquismo de esos tiempos: matar al patrón. Pero el motivo, a partir del cual se puede pensar una serie en este tipo de relatos, es el hecho de que las razones para matar se tejen en el ámbito de la prostitución. En este cuento, como en los otros de esta serie, el lugar donde la mujer se prostituye es donde se acumulan una violencia y un dolor que desencadenan o modifican un plan de venganza. Es decir, la venganza surge no porque se explota un cuerpo para obtener un bien (trabajo manual), sino porque el cuerpo explotado es el fin último. En la escena de la habitación, Emma Zunz se sometió a un marinero nórdico y así puso su cuerpo al servicio de la venganza. Emma pierde poder sobre su cuerpo cuando entra a esa habitación, un cuerpo que había logrado notoria autonomía en su circulación por el espacio público luego de la muerte de sus padres y gracias a su trabajo. Después, sucede algo inesperado. Piensa que eso mismo horrible que estaba sucediendo su padre se lo había hecho a su madre. Piensa entonces que toda relación sexual es así de tortuosa y comienza a dudar de vengar a su padre. La motivación cambia. Con ese odio hacia tres hombres, Loewenthal, el marinero y su padre, es que va decidida a matar a su jefe. Por lo tanto, la rebelión contra el patrón no se gesta tanto en la explotación laboral de su cuerpo en la fábrica, como en la explotación sexual en la pieza prostibularia. Como señala Martín Kohan

[E]n el momento de matar a Loewenthal, el patrón, el judío, el que años atrás arruinó a su padre, va a matar antes que nada a un hombre: no al patrón, no al judío, ni siquiera al que arruinó a su padre, sino a un hombre; y eso porque el impulso definitivo para actuar y matar lo cobra en tanto que mujer: no es Emma Zunz, la obrera; tampoco es Emma Zunz, la posible judía; ni siquiera es Emma Zunz, la hija de Emanuel Zunz; sino Emma Zunz la mujer, rabiosa por su humillación de mujer. (234)

Es decir, la razón está en el patriarcado, porque lo que sucede en esa habitación es que el marinero, su padre y Loewenthal dejan de ser individuos

para pasar a representar una repetida acción masculina de hacer esa “cosa horrible” que todos los hombres les hacen a las mujeres.

El momento crítico en ese espacio, cuando cambian las motivaciones, es el momento más emotivo para Emma, incluso más que la noticia de la muerte de su padre. Tanto es así que cambian también los términos del relato. Cambia la cadena causal que llevó a Emma a matar a Loewenthal, aunque no el objetivo, y cambia también el narrador:

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. (Borges 62-63)

En ese momento, aparece el narrador en primera persona por primera vez y esto es crucial porque como decía Piglia (igual que en el caso de “La muerte y la brújula”) algo pasa a nivel de la construcción narrativa y de significado: “el que narra irrumpe en el relato para hacer ver que hay otra historia en la historia y un nuevo sentido, a la vez nítido e inconcebible, para la atribulada comprensión de Emma Zunz” (“Nuevas tesis” 133). Y el punto es que se rompe una ilusión, la de la narración junto con la de Emma, pero también la del narrador, que transmite una sensación de no poder mantenerse al margen de las emociones que le produce este descubrimiento al personaje.

Cuando el marinero la conduce a la habitación, el narrador menciona que había una vidriera con losanges como los de la casa de la infancia de Lanús. Desde el lugar prostibulario, se recuerda el espacio feliz de la infancia. Ahí comienza la conexión entre el pasado y el presente y cambian los motivos de la protagonista.

Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. (62)

El narrador no solo relata la libertad de movimiento de Emma, anónima, errante, sobre todo por el espacio del Paseo de Julio, donde ella es vista como

carne, sino que también se transforma en un *voyeur* de esta *flâneuse* que es Emma. En el burdel de Emma pasan al menos dos cosas dado que no es simple comercio carnal, sino que hay un plan. Como el mismo narrador explicita: Emma vio en el *cliente* un instrumento de justicia, el marinero vio en Emma un instrumento de placer. Es decir que Emma en ese cuarto instrumentaliza su cuerpo, lo objetiva, lo separa de sí para hacerlo cumplir una función que de otra manera el sistema judicial no le reconocería. Y al mismo tiempo que no puede constituirse como sujeto de placer (como sí lo hace el marinero), mediante el placer del otro, Emma recupera para sí su cuerpo porque descubre una motivación que despierta una nueva y desconocida venganza, en que el padre deja además de ser la (única) víctima. La transacción comercial no existe para Emma porque ella rompe el dinero que le paga el marinero y con ese acto radicaliza todo su, por decirlo así, “ser en el capitalismo”. Destruye y niega su ganancia porque simula su cuerpo como mercancía, aunque no lo sea, para matar al hombre ante quien no puede simular que su cuerpo sí es mercancía. Sin una ideología que lo sostenga, declarándose “como siempre, contra toda violencia” (Borges 60), transgrede violentamente todas las sujeciones que tiene con la sociedad en tanto mujer y obrera. Uno a uno destruye simbólica y materialmente el orden patriarcal: ni padre ni marido ni patrón. Haciendo una cosa por otra, Emma termina haciendo un atentado anarquista propio de su época a comienzos del siglo XX en Argentina, pero simulando vengar a su padre. Un hecho político –sin serlo porque no se inscribe en un proyecto colectivo– disfrazado de ajuste personal de cuentas.

De todas maneras, Emma hace esto de manera oculta. No puede disciplinar a los hombres de manera abierta como lo harían los sujetos masculinos con los femeninos. Tiene que hacerlo sin que parezca que lo está haciendo. Por eso, su uso del marinero se da bajo la forma pasiva en la que ella es usada, el asesinato de su jefe se da bajo la forma de una delación de compañeras en huelga y el asesinato como respuesta a una violación. En ambos casos, son formas de disciplinamiento masculino en la superficie. Emma debe disciplinar al otro haciéndoles creer que la están disciplinando a ella. La venganza femenina disfrazada de *habitus* masculino patriarcal. De modo que la acción de Emma no es política porque es secreta.

Como las fabriqueras¹⁷ del tango y la poesía lunfarda, Emma se desplaza

¹⁷ La fabriquera responde a la mujer que comenzaba a ganar espacio en el mercado de trabajo hacia comienzos del siglo XX, sobre todo, en la industria textil, como Emma. Como señala Ricardo Falcón, hacia 1914 en la ciudad de Buenos Aires, el 15% de trabajadores de la industria estaba constituido por mujeres, sobre todo en la confección y fabricación de textiles,

por todos lados, pero sin diversión, sin milonga, yendo hasta los límites mismos de la ciudad, allí donde empieza el mundo, Brasil vía el correo o Suecia o Finlandia vía el puerto. Y esta veta internacional le brinda dos datos que la llevan a la venganza por medio del crimen: la carta –¿escrita en portugués?–, el contacto con el marinero que no hablaba español. Pero esa habitación con sus revelaciones siempre amenaza con el encierro del cuerpo y de la forma propia de la narración del secreto.

DEL BURDEL A LA HAMACA

Como Emma, la protagonista de “El abra” sale del burdel para matar a un hombre. Presuntamente de Brasil, ella llega a ese prostíbulo fronterizo en Oberá: el “tinte mate de su piel, no parecía del país” (Levinson 75) y “[t]enía un nombre difícil de pronunciar” (75). El asiduo cliente Alcibiades, la acaba de comprar para llevarla a su propiedad. El abra en medio de la vegetación¹⁸

aunque también en la manufactura de cigarrillos y fósforos, en la que compartían labores también con niños (44-45). Rápidamente, estas mujeres entran como personajes en el tango y la poesía. Como sucede, por ejemplo, con el tango “Muchacho” (1926) con letra de Celedonio Flores y música de Edgardo Donato, en que se la describe así: “Decime / si conocés la armonía, / la dulce policromía / de las tardes de arrabal, / cuando van las fabriqueras, / tentadoras y diqueras / bajo el sonoro percal”. Las obreras vuelven de la fábrica por la tarde con sus vestidos humildes. El mismo Celedonio Flores en el poema “Arrabal salvaje” (*Chapaleando barro* 1929), coloca al personaje en el ambiente criminal que el pensamiento de la élite del Centenario había ido formando con respecto de la ciudad y la inmigración: “Fabriqueras, mandras, curdelones, / un matón de verdad de cuando en cuando; / la resaca social de cien naciones, / la miseria y la mugre vegetando”. Carlos de la Púa en el poema “Fabriquera” (1928) la describe como una mujer joven y bella, destinada a la milonga, que en el camino al taller esquiva los piropos de los hombres. Pero en la tercera estrofa, sorprendentemente tenemos a Emma: “De ojos oscuros donde brillan llamas, / trágicas llamas de ansias homicidas, / está el pueblo que sufre en tu mirada / con todas sus pasiones contenidas”. Es decir, Emma podría encarnar este personaje que siente, además del machismo, la opresión de la burguesía industrial y venga al pueblo mediante el homicidio del patrón. Pero no es el caso, Emma no mata como una forma de lucha de clases. La suya es una reacción violenta contra el patriarcado. Y no es algo que estaba en el comienzo, sino que se fue dando cuenta a lo largo del proceso. Su plan no cambió, pero evolucionaron sus motivaciones.

¹⁸ Varios autores como Mirta Arlt y Pedro Orgambide han señalado la influencia o el antecedente de Horacio Quiroga en este cuento, ya sea para indicar “la ambientación ribereña y selvática” (Arlt 14) como la propia situación de los personajes bajo ese “ámbito sofocante, denso, pesado” (Orgambide 77) de la selva. Esto último indicado por Orgambide, la influencia del medio en los personajes es una marca de la obra de Levinson, como analiza María del

es, en realidad, la extensión del prostíbulo, es la habitación donde la mujer está condenada a ofrecer servicio eterno a este único cliente por un pago de una sola vez que, además, nunca recibió porque fue a las manos de doña Jacinta, la madama. La protagonista va de la inmovilidad del prostíbulo a esta nueva quietud melancólica en el abra:

Don Alcibiades, ya en el oscuro, tiraba el pucho y se acercaba a la hamaca. Se quedaba ahí un buen rato de pie. De pronto cargaba con la mujer hacia la pieza. Muy de mañana cebaba el Ciro. La mujer ya estaba en la hamaca otra vez, como si no se hubiera movido abanicándose eternamente, con los ojos sombreados de kohl. La expresión de esa cara era igual a la de muchas mujeres que se encuentran en el pueblo o las ciudades: una máscara de melancolía o de tedio y detrás de la máscara, nada. (Levinson 76)

Hay un segundo punto de contacto fuerte con “Emma Zunz” que acrecienta la venganza de esta mujer. Como dijimos sobre el cuento de Borges, Emma no tuvo, como sí el marinero, derecho a goce. En el cuento de Levinson, lo que finalmente castiga Alcibiades no es que *su* mujer lo engañara, sino que haya gozado en el acto sexual. A Alcibiades no le importó que hubiera estado con otros hombres en el prostíbulo, pero sí que existiera un deseo entre ella y el Ciro, su empleado. Ahora ella era su propiedad, pagó por ella para su propio goce. Probablemente viera al Ciro también como otra pertenencia, así que no toleraría una insurrección dentro de su propiedad privada. Casi de un modo decimonónico, lo que escenifican el burdel de Oberá, el abra y todos sus personajes es lo que Walter Benjamin observaba en la prostitución parisina: ponía en escena la dinámica del dinero y el placer en el mercado. Pero esta vez, sin el elemento de culpa en Alcibiades que sí se observaba en los habitués de los burdeles de París que tapaban esa culpa justamente con más dinero (Benjamin 493). De hecho, Alcibiades deja a los amantes solos por ir a hacer una transacción comercial al pueblo, una transacción falsa, una trampa que le tiende a la mujer y a Ciro, porque vuelve rápidamente para sorprenderlos. Los únicos vínculos de Alcibiades son los mercantiles.

En este nuevo encierro en la hamaca, en la selva, la mujer tiene una doble fantasía sexual y mortal. Deseo por el Ciro y ganas de matar a Alcibiades. Ejecuta los dos sin salir del encierro. Esta mujer sin miedo porque “[s]abía

Carmen Suárez no solo en “El abra”, sino también en la novela *A la sombra del búho* o en el cuento “Sumergidos” nuevamente con paisaje misionero.

que era difícil que algo fuera peor” (Levinson 78) goza como nunca ese estado de felicidad del encuentro con Ciro. Nunca había tenido nada parecido, de modo que ese breve momento incluso persiste con el muchacho ya muerto debajo de ella por el disparo de Alcibíades. El presente de dicha se vuelve odio al ver no tanto al asesino de Ciro presente frente a ella, sino a aquel hombre del pasado que

entró al patio de Doña Jacinta, en un atardecer, chirriando las botas, como si fuera matando la luz con sus pisadas y vio el desfilar de las muchachas –la Zoila, tan delgadita que parecía que iba a quebrarse; la Wilda, con su pelo motoso, sus labios abultados y sus ojos verdes, y las otras–, y cómo la eligió a ella y la hizo tenderse y subir los brazos detrás de la nuca y cómo una arcada de asco le subió a la garganta, algo que no le había sucedido antes. (Levinson 79)

El efecto del recuerdo reciente, fuerte, afectuoso y fugaz del Ciro se acaba y es reemplazado por otro, de tiempo atrás, odioso, en el burdel, con sus compañeras, con un sentimiento otra vez novedoso de asco que nunca había tenido. Otra nueva escena mercantil de Alcibíades que deshumanizaba a todas esas mujeres y las condenaba a la monotonía propia de las cosas. Con ese odio, ella lo mata. Como Loewenthal había injuriado a Emma después de los disparos, Alcibíades le gritaba a la mujer “confusas maldiciones” (Levinson 82) mientras moría en el piso.

LAS LOCAS

De la mujer sin nombre y sin palabras de “El abra” a mujeres que narran la violencia. La víctima y la testigo, protagonistas del cuento de Piglia, verbalizan de un modo complejo pero no caótico (como termina demostrando Renzi) el relato del crimen¹⁹. Larry escribe una advertencia sobre su asesinato futuro y el de su amante, y Angélica cuenta a su modo el crimen ya sucedido. Estos son los relatos de las locas. En el comienzo del cuento de Piglia, aparece Almada, cliente del *New Deal*, el *night club* donde trabaja Larry. Expresa sus deseos de humillar a la copera y castigar su desobediencia de irse con

¹⁹ Pablo Debussy señala no solo la conexión entre ambos personajes por ser narradoras de crímenes sino también porque las dos son tratadas como locas: por Almada en el caso de la mendiga y por Luna en el caso de Larry (131-132).

otro, pero, como sucede en el “El abra”, fuera del burdel. Ensayo primero el castigo contra la vagabunda Angélica Inés Echevarne, alias Anahí, la loca que fue testigo del momento en que Almada mata a Larry. Las dos mujeres del cuento son sometidas y/o asesinadas por el mismo hombre. Además, ocupan en esa sociedad dos espacios de exclusión, la calle y el burdel, conectados directamente con el dinero: la mendicidad y la prostitución. Lo primero que pide Anahí, por lo cual acepta la humillación sádica de lamerle los zapatos a Almada, es plata.

En la pensión de Viamonte y Reconquista, se da un segundo contrato por dinero. En su vivienda, Larry se lleva el trabajo a casa y le ofrece a su cliente, Antúnez, un *new deal*: que no solo sea su cafishio, sino también que viva con él. La protección que podía darle Antúnez era contra dos cosas: “morirse” (a manos de Almada) o “volverse loca” (como Anahí). Antúnez aparece dos veces: en esa escena rutinaria de vividor mirando desde el balcón como ella se va al trabajo y luego en la cárcel como culpable del asesinato de Larry.

Los asesinatos de gente pobre y de mujeres prostitutas se los pelean los diarios *El Mundo* y *La Prensa*. Hay una contienda periodística amarillista entre verdad y mentira sobre ese crimen. Renzi, que no es periodista de profesión, busca salvar a personajes marginales: “¿Una loca de testigo para salvar a un cafishio?” (Piglia “La loca” 91), le pregunta Luna, su jefe en el diario. La loca también piensa en salvadores de pobres, como Juan Bautista Bairoletto o la Virgen de la Macarena, enredados en sus historias en apariencia incomprensibles. Finalmente, Renzi se resigna a repetir, como Anahí, el mismo cuento que se inicia otra vez. En este cuento, como en otros, de mujeres que son matadas, fallan todos los vengadores, si no son ellas las que matan.

Como bien señala Ágnes Cselik refiriéndose a este relato: “los lugares que aparecen en la mayoría de estas historias [policiales] son el bar, el hotel, las calles de los suburbios, la comisaría y la redacción de algún diario” (122). En el hotel o pensión sucede la contratación de Antúnez, el protector: el pacto de amor primero, de protección después y el abandono para proteger a Antúnez. En el Departamento de policía, en la conferencia de prensa y la presentación de los testigos, se da una conversación metodológica entre los dos periodistas, Renzi y Rinaldi, que cubren el caso. Rinaldi, con muchos años ejerciendo la profesión, básicamente sostiene lo mismo que piensa Luna, el jefe de Renzi en el diario rival: la versión que hay que dar es la versión oficial de la policía. Es decir, no existe el periodismo de investigación. A Renzi, en cambio, primerizo y desinteresado en su trabajo, le importa más la verdad dado que se conecta con su pasión por la lingüística: descifrar el

relato de aparente sinsentido de la loca en el que está oculto el verdadero asesino, Almada. En la redacción del diario, Renzi tampoco encuentra eco en su jefe. Renzi se da cuenta del pacto de silencio que expone la ubicación del poder real. Es lo mismo que va a suceder en *Le viste la cara Dios: el New Deal* está sostenido por un entramado de poderes policiales, políticos y periodísticos.

Los saberes lingüísticos de Renzi finalmente conectan a las víctimas de Almada. Los discursos de los dos personajes femeninos se asemejan. El relato de la loca, afectado por presenciar un asesinato y tratar con el asesino tiene el mismo patrón de repetición que el mensaje de despedida de Larry escrito con *rouge* en el espejo de la pensión cuando trata de huir del asesino Almada y salvar a Antúnez. Discursos desesperados, frutos del trauma, son la clave de una verdad que no se hará pública. Las mujeres dentro y fuera del burdel son las narradoras de un femicidio que nadie escucha. Si en “Emma Zunz” la verdad quedaba encerrada en el texto literario, un secreto compartido entre Emma y los lectores, y estaba vedada para el Estado, en “La loca y el relato del crimen”, Renzi tampoco tiene más opción que transmitir la verdad como literatura, pero el Estado, la policía, saben la verdad, y prefieren ocultarla. La ley es algo en lo que no se puede confiar en el cuento de Piglia, aunque aparezca como la “verdad falsa” y pública legitimada también por los medios de comunicación, mientras que la “verdad verdadera” queda restringida a la literatura, que, como sostiene Antonio García del Río, aparece como una forma de “clandestinidad” (356).

LA INFELICIDAD EN LANÚS

El desencanto con la figura paterna durante el acto sexual con el marinero y los *losanges* de la pieza prostibularia desdibujaron la imagen de infancia feliz de Emma en Lanús. En esa misma ciudad de la provincia de Buenos Aires está enclavado el burdel clandestino de la *nouvelle* de Cabezón Cámara.

Este relato no solo se inserta en la tradición de relatos con prostíbulos, sino que también conecta, como indica María Moreno, esta imagen del burdel con los campos de concentración: “el puticlub es el campo de concentración por otros medios: mantiene su estructura y tabicamiento, la avenencia de las diversas fuerzas del Poder bajo la figura del cliente, el sojuzgamiento total del recluido, sin límite en el tiempo y en el espacio” (Moreno s.p.). Esta genealogía se explicita a partir del epígrafe extraído de *La escritura o la*

vida de Jorge Semprún, en que narra su propia experiencia concentracionaria en Buchenwald durante la Segunda Guerra Mundial. Pero, como explica Guadalupe Maradei, la genealogía concentracionaria no termina ahí, sino que hay que extenderla a los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar, lo que coloca a esta *nouvelle* dentro de lo que la autora llama ficción posdictadura (131). Este vínculo, según Maradei, estaría poniendo a la trata de personas en relación directa con la esclavitud y los crímenes de lesa humanidad (131). Y en esa relación se inserta un tipo de relato que es el del escape. Maradei indica que el argumento del escape del campo de concentración se presenta bajo el motivo de la “bilocación” (129). El cuerpo de Beya es permanentemente violado y torturado. Sin embargo, esto aparece como en un segundo plano en el relato porque lo que está más a la vista son las estrategias de escape mental de la protagonista: imaginación, religiosidad, plan de venganza y escape final²⁰.

Por otra parte, hay otra filiación importante de la *nouvelle* señalada por Graná y es la “relación con las obras de la literatura de cautiverio previas al Centenario” (178). Es decir, que se puede leer esta obra no solo en relación con el lugar que el burdel ocupa en la sociedad en la época de las redes de trata de personas, sino también en relación con las tradiciones literarias argentinas que narran este tipo de encierros, torturas, disponibilidades de cuerpos femeninos, explotación sexual y muerte de mujeres. Para Graná, las referencias que la autora hace tanto a “La refalosa” de Ascasubi como a “El matadero” de Echeverría provocan un efecto de distanciamiento respecto de lo narrado. Al mismo tiempo, lo que parece rescatar de ese canon decimonónico no es su lectura política que justamente despolitizaba al período rosista para leerlo como pura violencia, sino leer esos relatos como textos violentos que se hermanan con la tortura de cuerpos y de este modo sí crear un efecto político en la composición mediante el contacto de ese pasado literario con el presente.

Por otro lado, esa violencia tiene una finalidad, no es un simple instinto primario, sino que entra en un determinado plan y forma parte de un proceso histórico, social y económico que es el del capitalismo. Segato denomina a esta forma de violencia *pedagogías de la crueldad*:

²⁰ Pilar Calveiro refiere una anécdota similar, la de Blanca Buda, detenida en un centro clandestino durante la última dictadura y la refiere como una de tantas formas de fuga. Buda comenta que tuvo una experiencia que todavía le cuesta saber si fue real o no: “Refiere Buda que, en el momento en que estaba siendo atormentada, se desdobló, salió de su cuerpo y vio, *sin sensación de dolor*, como era lastimada por ‘los interrogadores’” (115).

todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas [...] Cuando hablo de una pedagogía de la crueldad me refiero a algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital. El ataque sexual y la explotación sexual de las mujeres son hoy actos de rapiña y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida expresa. (*Contra-pedagogías* 13)

En esta *nouvelle*, no hay otro espacio que no sea el prostíbulo de Lanús, al punto de que el único afuera que aparece es fuera del territorio nacional: Madrid. Sin embargo, ese espacio social externo se construye de modo indirecto. Por un lado, es el espacio donde Beya fue secuestrada. Por otro, ese espacio está caracterizado a través de los clientes que violan sistemáticamente a la protagonista, como señala Graná:

“La cuestión es que te garchan el Cuervo Rata y amigos, más el juez, los policías, el cerdo gobernador y muchos clientes civiles van pasando de a uno en fondo” (32). La novela gráfica *Beya* agrega a la lista anterior el personaje del cura (95, 97). Es decir, no solo el cabaret necesita del exterior, sino que este es el sostén ofrecido por una variedad de grupos (incluido el inespecífico de los civiles), que bien puede representar a toda la sociedad. (188)

Estos “tipos” en el sentido de representar a diversos sujetos colectivos configuran el espacio de peligro por el que circulaba esa mujer. Es decir, Beya circulaba antes en un espacio rodeada de estos predadores que ahora en el encierro la consumen como una mercancía y la disciplinan abusando de su cuerpo. Y no son dos espacios diferentes, dado que este burdel es una creación de y está en medio de esa misma sociedad que la secuestró. Como señala Pilar Calveiro en relación con los centros clandestinos de detención de la última dictadura: “[e]l campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, ‘del otro lado de la pared’, solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver” (147). Esa cercanía y centralidad geográfica es lo que los hace “eficientes en la diseminación del terror [...] Aterroriza lo que se sabe a medias, lo que entraña un secreto que no se puede develar” (Calveiro 147).

El burdel donde está secuestrada Beya contiene ese secreto aterrador. En primer lugar, las mujeres que todavía están fuera, saben que existe y, por lo tanto, circulan con terror por el espacio público. En segundo lugar, el prostíbulo no está tan oculto dada la cantidad de clientes que lo frecuentan: “[l]a trata está a la vista de todos, en lugares conocidos; en las localidades es muy fácil saber dónde se encuentran los burdeles. ¿De dónde surge esa imposibilidad de atacarla, de desmontar la trata, siendo algo tan evidente?” (Segato, *La guerra* 82). Segato ensaya cinco respuestas a esta pregunta: 1. la trata genera mucha renta con poca inversión; 2. esas ganancias pasan a la policía y aportes electorales para la carrera política; 3. forma parte de una pedagogía de la crueldad relacionada con el consumo y desecho de cuerpos femeninos; 4. el burdel es un lugar de confraternización económica de grupos masculinos; 5. la mujer queda excluida de estos pactos (*La guerra* 83-84). Finalmente, aparece aquí una significación nueva surgida en el lugar del prostíbulo y ya no en el itinerario de la mujer hacia el burdel, sino en ese otro movimiento del hombre hacia el burdel. Y es que el prostíbulo con trata es un lugar de pactos masculinos con una finalidad que incluye la explotación económica del cuerpo de la mujer y de la cual la mujer no participa sino como la explotada, como el insumo de esa actividad capitalista que es el propio pacto.

LOS HOMBRES

Del otro lado están los hombres: los clientes, los cafishios, los jefes, los dueños. Todos los que abusan de ellas tratan a las mujeres como mercancía. Y los que las “ayudan”, a sabiendas o no, efectivamente o no, como el marinero, Alcibiades, Antúnez o el teniente López se vinculan con ellas a través del dinero. El punto máximo sería el de López con Beya (se enamora de ella por su compartida devoción a San Jorge) que cae perfectamente en la descripción de Benjamin: “El amor a la prostituida es la apoteosis de la empatía con la mercancía” (511). Los cafishios se vinculan con las prostitutas como dueños de los medios de producción. El marinero, a través del placer. El terrateniente compra a la mujer para tenerla para él, como su “esposa”. Los hombres motivan el crimen. La muerte de un padre motiva el asesinato de un jefe. Los cafishios matan o son matados por “sus” prostitutas. El “marido” es matado por la exprostituta.

Los hombres también se relacionan con las mujeres por su poder sobre el espacio. Emma se siente obligada por los hombres a comerciarse ella misma

en el Paseo de Julio. Larry está encerrada en el prostíbulo o en la pensión haciendo un circuito rutinario entre los dos lugares. La mujer del burdel de Oberá es encerrada en la tierra de Alcibíades como un mueble más. Beya es esclavizada en un burdel de Lanús. El desplazamiento y el emplazamiento son digitados por los hombres. Como señala Segato, la explotación sexual y el femicidio cometido sobre todo a través del crimen organizado se hace bajo la forma del establecimiento de una soberanía: “el cuerpo de las mujeres hace de puente entre lucro en peculio y capacidad de dominio jurisdiccional expresado en un orden moral en el que el acceso sexual cimienta el mancomunamiento de los dueños al garantizarles la capacidad de dañar impunemente” (*La guerra* 21). Los burdeles de “El abra”, “La loca y el relato del crimen”, *Le viste la cara a Dios* y “Emma Zunz” son espacios creados por y para los hombres en los que ellos muestran su *dueñidad* (para usar el concepto de Segato) y expresan su placer a través del dinero. Emma rompe el dinero que le paga su cliente, la protagonista de “El abra” nunca ve la suma que paga Alcibíades por ella, Larry le paga a Antúnez por una protección que no recibe y Beya jamás ve plata. El dinero de los hombres sirve para su propio placer.

CONCLUSIONES

Segato observa que en la dinámica del capital actual la *pedagogía de la crueldad* cumple un rol crucial y establece un tipo particular de conglomerado humano: “toda empresa extractivista que se establece en los campos y pequeños pueblos de América Latina para producir commodities destinadas al mercado global, al instalarse trae consigo o es, inclusive, precedida por burdeles y el cuerpo-cosa de las mujeres que allí se ofrecen” (*Contra-pedagogías* 13). En el arco temporal y narrativo que trabajamos, vemos que hay un cambio. En “Emma Zunz”, el lugar de la prostitución está situado en el mismo espacio de sociabilidad que la fábrica donde Emma trabaja, la ciudad. Los burdeles del Paseo de Julio son la oferta que crea la ciudad para la demanda masculina que llega al puerto. La dinámica de la sociedad que analiza Segato es diferente. Si bien el burdel de *Le viste la cara a Dios* está situado en el área metropolitana de Buenos Aires, se parece mucho más al caso descrito por la antropóloga: secuestrar mujeres para hacerlas esclavas en un burdel para satisfacción de un determinado grupo humano, en este caso de importancia, como jueces, policías y políticos. Los poderes del Estado permiten, toleran, contribuyen a su creación y usufructúan del burdel, que, sin embargo, es ilegal. En los dos

casos, por otra parte, hay una acción radical de ambas mujeres con respecto al capital. Al romper el dinero, Emma niega la relación prestadora-cliente, oferta-demanda, que acaba de suceder y no solo eso, sino que luego mata al dueño del capital y los medios de producción, Loewenthal. Beya, por su parte, toma un arma y mata a todos los *cafishios*. Su furia explota y hace explotar ese lugar de esclavitud y generación de renta sobre los cuerpos de las mujeres.

Tracy Fessenden explica el funcionamiento del convento y el prostíbulo en la literatura puritana del siglo XIX estadounidense: “As sites for probing the boundaries of private and public spaces, behaviors, and roles, the figures of nun and prostitute both vex and bolster nineteenth-century constructions of legitimate femininity as domestic, maternal, pious, and separate from the working of the market” (453). Es decir, estos espacios y sus sujetos tienen la doble función de crear imágenes disruptivas del mundo femenino y, al mismo tiempo, funcionan para fomentar y legitimar el ideal doméstico de la mujer. De un modo similar funcionan los tangos moralizantes de los que hablamos antes. En la serie de relatos sobre crímenes con prostíbulo analizados, nada de eso sucede. En estos cuentos, el prostíbulo y la prostitución no funcionan como imágenes que advierten sobre el abandono de la vida pía en el hogar, sino como el castigo por la realización del deseo, ya sea sexual o espacial de itinerar, de abandonar lo doméstico y privado.

Por otro lado, la entrada al prostíbulo permite contar ciertas epifanías de los personajes vinculadas a la venganza. Emma descubre al hombre como género, como masculinidad, una idea de la sexualidad atravesada por el “mandato de violación”, para usar la tesis de Segato²¹. No de otra manera ve Emma las relaciones sexuales como “esa cosa horrible” que todos los hombres, incluido su padre, les hacen a las mujeres. De un modo distinto, en el acto sexual con el *Ciro* que la protagonista de “*El abra*” vive como primer momento de felicidad de su vida, ella evoca aquel prostíbulo de doña Jacinta donde la compró Alcibiades como espacio de infelicidad porque, a pesar de haber hecho lo mismo que estaba haciendo con *Ciro* pero con muchos hombres, nunca había sentido “ese bienestar que le hacía recuperar las cosas remotas; la infancia y un barco y una imprecisa canción” (Levinson 79). En los dos cuentos, el acto sexual remonta a las mujeres a la infancia. En un caso desmitifica un pasado feliz familiar, en el otro lo recupera como felicidad.

²¹ Se trata de un mandato planteado por la sociedad que le exige al hombre una muestra de virilidad conseguida a través del acto violento hacia el sujeto femenino. Por lo tanto, “el sujeto no viola porque *tiene* poder [...], sino porque *debe* obtenerlo (“La estructura de género” 40, énfasis mío).

En un caso, hay una revelación dentro del espacio prostibulario de que el acto sexual es algo horrible. En el otro, ese acto ya fuera del prostíbulo se convierte en placentero y permite recuperar una infancia feliz que le hace olvidar que, fuera del prostíbulo, Alcibíades, el hombre que la sacó, le hacía a ella esa misma “cosa horrible” que le hacían todos los hombres dentro. No importa si es el espacio anónimo y multitudinario de la urbanidad o el espacio abierto y desolado de la naturaleza. Siempre estas mujeres van a sentir el encierro prostibulario como cosas que los hombres les hacen.

Finalmente, la presencia estatal. “El abra” es el único cuento de la serie que no tiene representación del Estado: ni justicia ni policía. Es apenas visible detrás de la urgencia de Alcibíades después de matar al Ciro: “Ahora había que huir” (Levinson 80). Esa ausencia de protección es la causa de sus sucesivos encierros. Tanto en “La loca y el relato del crimen” como en *Le viste la cara a Dios*, el sistema estatal de justicia es parte del crimen. Por otro lado, en “Emma Zunz”, la justicia aparece engañada por el crimen. Sin embargo, la propia necesidad del crimen por parte de Emma, su desconfianza hacia la justicia y su consecuente engaño no hacen sino demostrar la complicidad de esa misma justicia con los hombres que a estas mujeres les inspiran “un temor casi patológico” (Borges 61) que desata sus gritos y mensajes desesperados de rabia justo antes de matar o morir.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOVSKY, EZEQUIEL. *El gaucho indómito: de Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.
- ARLT, MIRTA. “La fantasía zoológica”. *Luisa Mercedes Levinson. Estudios sobre su obra*. Ed. por Mirta Arlt, Leonor Calvera et al. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 13-19.
- BENJAMIN, WALTER. “Prostitución, juego”. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. 491-514.
- BORGES, JORGE LUIS. “Emma Zunz”. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957. 55-66.
- BRANDO, ÓSCAR. “De Arlt a Onetti: camas desde un peso”. *Cuadernos LIRICO* 8 (2013). <http://journals.openedition.org/lirico/968>.
- CABEZÓN CÁMARA, GABRIELA. *Le viste la cara a Dios*. Penguin Random House, 2019. E-book.
- CALVEIRO, PILAR. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2001.
- CÁNOVAS, RODRIGO. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM, 2003.

- CSELIK, ÁGNES. “Los conceptos de tiempo y espacio en las obras de Ricardo Piglia: ‘La loca y el relato del crimen’”. *Études Romanes de Brno* 30/2 (2009): 121-128.
- DEBUSSY, PABLO. *El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2020.
- DE LA PÚA, CARLOS. “Fabriquera”. *La crencha engrasada*. Buenos Aires: Trazos, 1928. 97-98.
- FALCÓN, RICARDO. *El mundo del trabajo urbano (1890-1914)*. Buenos Aires: CEAL, 1986.
- FESSENDEN, TRACY. “The Convent, the Brothel, and the Protestant Woman’s Sphere”. *Signs* 25/2 (2000): 451-478.
- FLORES, CELEDONIO. “Muchacho”, música de Edgardo Donato. Pirovano, 1924.
- . “Arrabal salvaje”. *Chapaleando barro*. Buenos Aires: El Maguntino, 1951. 66.
- GARCÍA DEL RÍO, ANTONIO. “Clandestinidad y periferia. Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia”. *Kamtchatka* 5 (2015): 351-384. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/47272/5191526.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- GUY, DONNA. *El sexo peligroso. La prostitución reglamentada en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- GRANÁ, LEONARDO. “‘Le viste la cara a Dios’, de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura decimonónica”. *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*. Dir. Marcela Crespo Buiturón, Óscar Conde y Antonio Roberto Esteves. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2015. 177-201.
- KOHAN, MARTÍN. “Caso resuelto”. *INTI, Revista de literatura hispánica* 77-78 (2013): 233-235.
- LEVINSON, LUISA MERCEDES. “El abra”. *El estigma del tiempo*. Barcelona: Seix Barral, 1977. 75-84.
- LONDRES, ALBERT. *El camino de Buenos Aires. La trata de blancas*. Trad. Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- LUDMER, JOSEFINA. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- MARADEI, GUADALUPE. “Ficciones postdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara”. *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica*. Ed. Dieter Ingsenschay. Fráncfort/Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 123-140.
- MOORE, BARRINGTON (JR.). *Privacy: Studies in Social and Cultural History*. Armonk-Londres: M. E. Sharpe, 1984.
- MORENO, MARÍA. “La bella doliente”. *Eterna cadencia*. 22 de mayo de 2013. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/la-bella-doliente.html>.
- ORGAMBIDE, PEDRO. “Una poética del carnavalismo”. *Luisa Mercedes Levinson. Estudios sobre su obra*. Ed. Mirta Arlt, Leonor Calvera et al. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 75-79.
- PIGLIA, RICARDO. “La loca y el relato del crimen”. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002. 79-91.
- . “Nuevas tesis sobre el cuento”. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. 113-137.
- PRIETO, ADOLFO. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- SCARSI, JOSÉ LUIS. *Tmeimm: los judíos impuros. Historia de la Zwi Migdal*. Buenos Aires: Maipue, 2018.

- SEGATO, RITA. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- _. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
 - _. “En el cuerpo de la mujer se realiza una pedagogía de la crueldad.” *Infojus*, 5 de abril de 2014. <http://www.infojusnoticias.gov.ar/entrevistas/en-el-cuerpo-de-la-mujer-se-realiza-una-pedagogiade-la-crueldad-85.html>
 - _. “La estructura de género y el mandato de violación”. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003. 21-53.
- SUÁREZ, MARÍA DEL CARMEN. “Presencia del paisaje argentino”. *Potencia del símbolo en la obra de Luisa Mercedes Levinson*. Buenos Aires: Último Reino, 1993. 37-44.
- VARELA, GUSTAVO. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- _. *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 2016.
- VELA MARTÍNEZ, ALEJANDRA. “Historia de confesiones y barbaries: las mujeres asesinas y su justificación en el imaginario colectivo”. *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Coord. Mónica Quijano y Héctor Fernando Vizcarra. México: Bonilla Artigas, 2015. 135-157.