

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

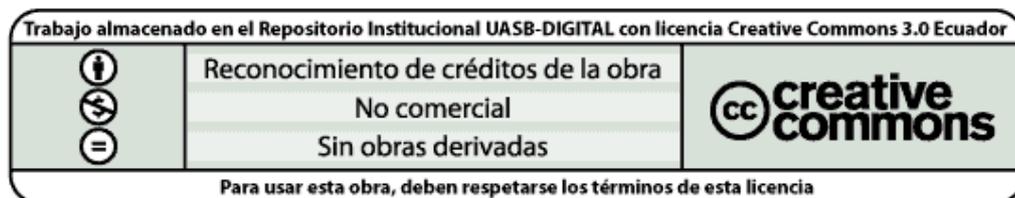
Mención en Literatura Hispanoamericana

**Cuerpo y poder: modos de representación de la mujer en la
novela hispanoamericana**

Autora: Stephanie Marisol Guaño Arias

Tutor: Fernando Balseca Franco

Quito, 2017



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS/MONOGRAFÍA

Yo, Stephanie Marisol Guaño Arias, autora de la tesis intitulada cuerpo y poder: modos de representación de la mujer en la novela hispanoamericana, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura (Mención Literatura) en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Stephanie Marisol Guaño Arias

Quito, mayo 2017

Resumen

Si el estereotipo de la mujer fatal que sobrevive en muchos aspectos en la literatura publicada durante el siglo XX deja de leerse desde el deseo y la desgracia que se le atribuyen para pensar en la violencia de género que permite justificar, hay por lo menos dos observaciones importantes. La primera con respecto de la estructura social y de género de la que se nutren las novelas para producir situaciones y características imaginables sobre las mujeres y las relaciones género y de poder que se establecen. La segunda en torno a la función que desempeñan las características asociadas a la mujer fatal en la estructura narrativa de los relatos. Entre las novelas que admiten esta lectura, la presente investigación toma a *La Linares* de Iván Égüez y a *Luna caliente* de Mempo Giardinelli. Ambas novelas utilizan personajes femeninos que son descritos por los otros personajes como: seductoras, pecadoras, putas e insaciables y son víctimas de distintos niveles de violencia de género: acoso sexual y señalamiento social en el caso de María Linares de *La Linares* y violación en el caso de Araceli de *Luna caliente*.

El presente trabajo pretende desentramar la función que cumple el estereotipo de la mujer fatal en ambas novelas. A partir de ahí se desarrolla el concepto de cuerpo disponible que refiere explícitamente a la justificación de la violencia de género así como a una estructura que la provoca y que se evidencia en los relatos. En cuanto a la estructura narrativa la investigación prueba que el cuerpo de la mujer sirve de excusa para referirse a otra cosa, que en el caso de *La Linares* es la sociedad quiteña y la corrupción; y, en *Luna Caliente* es la propia conciencia del protagonista. La forma en que se plantean los relatos demuestra que el cuerpo femenino que se relaciona de una u otra forma con el estereotipo de mujer fatal resulta una razón válida para que una ciudad entera arroje sus prejuicios y un hombre llegue a niveles extremos de violencia.

Palabras clave: cuerpo disponible, estructura social y de género, relaciones de género y poder, violencia, estereotipo de mujer fatal.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar y a su cuerpo docente por la calidez y sobre todo por la plena disposición de ayuda durante el proceso de maestría. De un modo especial agradezco a mi tutor Fernando Balseca por el acompañamiento a mi trabajo de tesis y sus comentarios precisos y alentadores. Finalmente agradezco a todos quienes de una u otra manera formaron parte del largo proceso de escritura por estar y presionar.

Dedicatoria

A mi madre por su amor desmedido que confía en el sentido de la vida y de mis
palabras.

A Verónica, mi hamanita, por las sonrisas y la fe de su abrazo.

A mi padre que sin sospecharlo me inspira.

Tabla de contenido

Introducción	7
Capítulo primero	
Bajo el velo de la mujer fatal	9
1. Ecuador y Argentina: contextos.....	9
2. Y de la mujer ¿qué se dice?	13
3. María Linar y Araceli: tras los rastros de la mujer perniciosa.....	15
4. Cercanías de la voz narrativa: ¿Quién hace a la mujer fatal?	22
5. De mujeres perniciosas a cuerpos disponibles.....	27
Capítulo segundo	
Despliegue de poder y cuerpos vulnerados.....	34
1. Los cuerpos que ostentan el poder	34
2. <i>Luna caliente</i> : hipersexualización del cuerpo, deseo y violencia sexual.....	43
3. <i>La Linares</i> : de la maledicencia y el acoso	51
Capítulo tercero	
Araceli y María Linar frente al poder ¿subversión o reproducción?	62
1. Ramiro y Araceli: lo no dicho.....	63
2. La Linares: a darle gusto al chisme y que la muerte diga de quién es el cuerpo .	71
Conclusiones.....	81
Bibliografía	86

Introducción

La Linares de Iván Égüez y *Luna caliente* de Mempo Giardinelli recurren a personajes femeninos cuyo comportamiento es descrito por el resto de los personajes como seductor, promiscuo, indecoroso y escandaloso, y su sexualidad es calificada de insaciable. Así mismo, se asocia a María Linar y a Araceli a la belleza sobrenatural y la desgracia masculina lo que dibuja sobre ambas el imaginario de la mujer fatal. Ahora bien, tales descripciones no solo reproducen un estereotipo, sino que cumplen la función de justificar e invisibilizar, dentro de los relatos, violencias que se perpetran sobre los cuerpos de los personajes femeninos. Araceli es víctima de violación y luego de asesinato; mientras que María Linar es señalada socialmente como “puta”, y víctima de acoso sexual. Sin embargo, dentro de las novelas estas violencias pasan a un segundo plano de dos formas; la primera ocurre en tanto tales violencias aparecen como pretexto para referirse a los agresores, a sus estados de conciencia, su adhesión moral y religiosa, o al poder que ostentan, para humanizar o para ridiculizar a estos personajes. La segunda forma que pasa por alto estas violencias es la posibilidad de naturalizarlas dada por una estructura social y cultural que condena la sexualidad femenina mientras que incita la masculina, y que forma a la mujer como el objeto del deseo masculino. Esto permite pensar a María Linar y a Araceli como cuerpos que el contexto cultural descrito en las novelas así como el contexto de recepción han convertido en cuerpos disponibles. Es decir, en cuerpos que pueden ser violentados y culpabilizados de las violencias que reciben en tanto su cuerpo es señalado o reconocido por otros personajes, y en el caso de *Luna caliente* también por la voz narrativa, como seductor, incitador, pecaminoso, lujurioso, etc.

Las violencias que se perpetran en el cuerpo de estas mujeres, por lo tanto, son parte de una estructura social y cultural que reproduce relaciones de género desiguales y que aterriza en los cuerpos de los personajes. Se trata de una estructura que además clasifica a los cuerpos entre aquellos que cumplen las normas de heterosexualidad, productividad, salud, y, en el caso de ser mujer de una sexualidad restringida al matrimonio y la reproducción, y aquellos cuerpos que no cumplen con estas normas. Es decir, aquellos cuerpos cuyas vidas merecen ser preservadas y los cuerpos y vidas que están en los márgenes y pueden ser desechadas; comparten este lugar los locos, los

mendigos, las prostitutas, las adolescentes embarazadas, las lesbianas, los homosexuales, los alcohólicos, entre otros. Así, en los relatos, estas mujeres que, por ser señaladas como seductoras son vidas que se encuentran en los márgenes, se enfrentan con hombres prestigiosos, ya sea por haber recorrido mundo y alcanzar un posgrado en una universidad francesa, en el caso de Ramiro de *Luna caliente*, o por ser poderoso económica y mediáticamente, en el caso de Boccaccio de *La Linares*. De este modo se construyen relaciones de poder que subordinan a los personajes femeninos. Tal subordinación no solo se ejerce a través de la violencia sexual; el reconocimiento social también coloca a los personajes femeninos en una situación de desventaja frente a los personajes masculinos; situación que de hecho facilita que la violencia ocurra y se naturalice. De este modo, la reputación de María Linar le da un sentido de verdad a las calumnias publicadas en *El Mercantil* como parte de la campaña de acoso de Boccaccio; es así que el resto de personajes no ve la violencia de la que es víctima la protagonista y continúa señalando a la Linares de pecadora, prostituta e inmoral. Por su parte, descrita solamente desde la perspectiva de Ramiro, Araceli resulta un cuerpo hipersexualizado en tanto el protagonista se refiere a ella como una adolescente “insaciable”, o enferma de “fiebre uterina”, con lo que la violación pasa a segundo plano, mientras que los títulos de Ramiro y su posición alejada de los grupos sociales opositores de la dictadura militar argentina podrían salvarlo de ir preso por la muerte del padre de Araceli, a pesar de que la policía conoce su culpabilidad. Las violencias, en ese sentido, no son perpetradas por hombres que el resto de personajes señalaría como violentos, sádicos o locos, son hombres prestigiosos (vidas preservarles) los que incurren en el acoso, la violación o el asesinato de mujeres señaladas social o individualmente como seductoras, pecadoras o “muy putas”. Las violencias ocurridas en los relatos, por tanto, no son casos extremos sino relatos posibles y fáciles de reconocer en una estructura social y cultural que naturaliza tales violencias y se empeña en invisibilizarlas.

Capítulo primero

Bajo el velo de la mujer fatal

1. Ecuador y Argentina: contextos

La Linares, de Iván Égüez, se publica en 1975, y forma parte de lo que Antonio Sacoto, entre otros críticos, en su momento, llamaron “la nueva novela ecuatoriana”. El término alude a la narrativa de las décadas de 1970 y 80, que es descrita por sus representantes como una ruptura con la tradición narrativa apegada al realismo social de la década de 1930. De hecho, en el artículo editorial “Aquí y ahora”, publicado en la revista literaria *La Bufanda del Sol* (1972, 3), en la que Égüez participó, se califica a esta corriente como “repetidora” de la “literatura de denuncia social”. Tal necesidad de renovación responde a tres factores: a) el indigenismo resultó un discurso que si bien denunció la asimetría de las estructuras sociales y los excesos del poder terrateniente, no consiguió provocar acción, en palabras de Fernando Tinajero:

Los que se van fue el libro que abrió el siglo literario en Ecuador contemporáneo. Los que se fueron en 1979 (Benjamín Carrión, Jorge Carrera Andrade, Jorge Icaza) cerraron la etapa que se inició con el advenimiento del indio, el cholo y el montubio al escenario cultural, pero no como sujetos de su producción, sino como objetos de la atención de una pequeña burguesía intelectual que ha ido engrosándose con el correr de los años. (1991, 318)

b) Durante las décadas anteriores, la narrativa de América Latina empezó un proceso de experimentación que aumentó las posibilidades expresivas del lenguaje a través de recursos estilísticos que juegan con el tiempo, el escenario, los monólogos interiores, la voz del narrador, etc. C) La coyuntura nacional y regional, que podría resumirse de la siguiente manera: “influencia de la revolución cubana, y en los últimos años Nicaragua y, en general, la situación centroamericana. La represión y el exilio que han sufrido muchísimos latinoamericanos en los múltiples regímenes dictatoriales. Las intervenciones imperialistas y las posturas tercer-mundistas” (Araujo 1983, 78). En Ecuador cabe destacar la intervención de la Junta militar de 1963 en la Casa de la Cultura en el año 1966, así como el boom petrolero en la década de 1970.

Ante una realidad tan compleja en la que intervienen distintos grupos sociales y distintos escenarios, el escritor ha de cuestionarse por las posibilidades inagotables del

lenguaje para responder al contexto. De modo que las propuestas narrativas de la época pretenden descomponer la realidad para ampliarla en los textos a través de la ironía y la burla. Las novelas de la época hacen gala de diversos recursos estilísticos. Sacoto destaca los siguientes: “tiempo distorsionado, escritura barroca, monólogos interiores directos, montajes cinéticos, close ups, simultaneísmo, multiplicidad de punto de vista, planos oníricos y la caricatura” (1981, 102). Así mismo, los ojos de los escritores empezaron a privilegiar la ciudad como escenario, y es el fluir de un Quito en proceso de modernización lo que muestra Égüez a través de la Linares personaje. *La Linares* novela, está poblada de ironía y un sinfín de recursos estilísticos que remiten a la oralidad: “la estrategia narrativa combina el anónimo ‘decían’, que lleva las huellas de una oralidad colectiva” (Ortega 2011,65). En ese sentido serán las lenguas de los quiteños las que construyan la historia; tal oralidad da buena cuenta del estilo y, por lo tanto, de la postura de Iván Égüez en el debate sobre la renovación estilística y la función del escritor. El autor de *La Linares*, citado por Diego Chauvín, resume su postura en las siguientes palabras: “trato de que mi escritura sea la antípoda del lenguaje del poder de lo académico, lo diplomático, lo publicitario, lo oficial, lo burocrático, lo obvio, lo machacado, lo indiscutible, el discurso autoritario, unipolar, que siempre usa el imperativo, que se cree la última palabra” (2014, 23). De modo que el relato que se construye en *La Linares* no solo recupera el lenguaje oral, sino que, a través de este, en su recorrido por ciertos hitos históricos, muestra la forma en la que opera el poder en distintos niveles, que van del chisme al aparataje estatal.

Efectivamente, uno de los debates más importantes entre los escritores jóvenes de la época era sobre el papel del escritor y la literatura en la cultura y la estructura social. En ese sentido, *La Bufanda del Sol*, en su segunda etapa (1972-1977) no solo sirvió de ventana para tal debate, sino que, como medio difusor manifestó una posición clara: más que una escritura comprometida, se trataba de una ética del artista que no se limitara a hablar de revolución por un lado, y, que por otro buscara una madurez estética. Participaron en la revista: Fernando Tinajero, Ulises Estrella, Iván Égüez, Alejandro Moreano, Raúl Arias, Agustín Cueva, Iván Carvajal, Guido Díaz, Raúl Pérez Torres, Antonio Correa, Francisco Proaño, Abdón Ubidia, Humberto Vinueza, Pablo Barriga, Esteban del Campo, Leonardo Costa, Carlos Rojas y José Ron. La pregunta sobre la función del escritor, sin embargo, continuó abierta no solo en Ecuador, pues el contexto

de América Latina así lo exigía. Durante la década de 1970 Brasil, Bolivia, Perú, Uruguay, Ecuador, Chile y Argentina vivieron procesos de dictadura militar, que en algunos casos se extendieron hasta la siguiente década. La dictadura, así como los respectivos procesos de transición a la democracia definitivamente provocarían cambios en el campo intelectual y artístico de estos países.

La Junta Militar dirigida por Jorge Videla gobierna Argentina de 1976 a 1981, a partir de ese año la presidencia estaría ocupada por Roberto Viola quien condujo el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” hasta 1983. El proceso dictatorial que sufrió Argentina se caracterizó por la persecución sistemática a escritores, intelectuales, editores y editoriales, así como la prohibición de la circulación de títulos de libros. Algunos hechos relevantes son: “la clausura a Siglo XXI el dos de abril de 1976; las presiones y clausuras que soportó el Centro Editor; la irrupción de un destacamento al mando del teniente Xifra en las oficinas de Eudeba el 26 de febrero de 1977 para secuestrar y retirar de la circulación de varios títulos” (De Diego 2006, 166). A ello se suma el asesinato de escritores, entre ellos Rodolfo Walsh y el encarcelamiento de otros. El exilio de intelectuales a países como España y México inicia meses antes del golpe de Estado; una vez ocurrido el golpe, Mempo Giardinelli se vería obligado a dejar Argentina. El año en que ocurre el golpe de Estado es precisamente el año en que Giardinelli publicó la novela *¿Por qué prohibieron el circo?* Según Mora Cordeu (2013), la edición completa es retenida y todos los ejemplares son quemados por orden del gobierno militar pues la novela es considerada subversiva. Tras el hecho Giardinelli viaja a México. En este país recibe las noticias de las desapariciones y lo corrupto del sistema de justicia y la dictadura es el trasfondo de la novela objeto de este estudio *Luna caliente*. No se trata de una novela de dictadura, “la rabia ante la perversidad generada por las dictaduras militares argentinas no se manifiesta a través de grandes denuncias épicas o panoramas sociales” (Gerendas 1994, 71). Giardinelli aprovecha el crimen sobre el que versa la novela, para mostrar que en un sistema dictatorial es posible salvar a un asesino si no tiene “contaminación ideológica”.

Luna caliente aparece en México en 1983, año en que gana el “Premio Nacional de Novela” de ese país. La crítica literaria vincula a la novela con el género negro, definido por el autor como: “aquella producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o una motivación, sino como tema básico, del cual se derivan o con el cual

están relacionados en uno u otro grado, todas las acciones, dramas y conflictos humanos” (Giardinelli 1996,55). El género, según, Giardinelli sería bien acogido y repensado por los autores que empiezan a publicar a partir de 1970 porque: los escritores “no creen que sea un tipo de literatura que evita el contacto directo con la realidad, sino que al contrario, la incorpora plenamente. No solo no admiran y aceptan menos la fuerza policial y el poder de la justicia, sino que los temen, los cuestionan y los detestan. Y, están combatiendo contra ello con obras desmañadas, variadas o perfectas” (244-245). Para Giardinelli la realidad y la ficción se intersecan en la literatura, y desde ahí las letras despliegan su poder cuestionador. El género negro, en ese sentido, aporta herramientas y posibilidades expresivas en tanto puede escribirse desde el punto de vista de la víctima o el victimario para hablar tanto de la naturaleza humana como de un sistema social, de justicia, político, patriarcal, etc.

Más allá del género negro, la literatura “no está para hacer política pero la hace. Hace política todo el tiempo. Su misión tampoco es escribir la Historia de una sociedad, pero la escribe. Escribe Historia y la reescribe todo el tiempo” (Giardinelli 1997, 178). Así, tenemos que dos novelas formalmente disímiles: *La Linares* y *Luna caliente* tocan la memoria de ecuatorianos y argentinos, y, sin embargo podría ser la memoria de cualquier país que estuviera a manos de la corrupción y los abusos de poder. Giardinelli aprovechará el crimen cometido por su protagonista para dar cuenta de la forma en que opera el sistema de justicia durante la dictadura. Mientras que, Égüez muestra una memoria colectiva que se construye de forma dinámica y en distintos niveles gracias a los puntos de vista de los personajes y la voz narrativa. Sin embargo, este no es el único punto que ambas novelas comparten. El crimen que narra Giardinelli se perpetra sobre una mujer; una de las motivaciones más comunes, a decir del propio autor, en la literatura de crimen. La violencia de género en *La Linares* se presenta en el nivel del acoso sexual y el señalamiento social. En ambos casos los personajes femeninos resultan objeto de deseo de los personajes masculinos, esto, provoca, y, en los contextos de las novelas, justifica las situaciones de violencia de las que ambos personajes son víctimas. Cabe preguntarse entonces, qué discursos alrededor de la mujer justifican las acciones de los personajes masculinos, caracterizan a los femeninos y se reproducen en las voces de todos los personajes.

2. Y de la mujer ¿qué se dice?

La obra literaria y la ficción que esta nos presenta cobran significado en la cultura, en tanto se produce y se lee con referencias y códigos dados por la cultura. En ese sentido, las situaciones y los personajes resultan verosímiles en la medida en que es posible imaginarlos. Así, las relaciones de género que *La Linares* y *Luna caliente* plantean se producen en el texto literario sin ser una esencia fija y mucho menos tener una relación transparente con la realidad. Sin embargo, cobran sentido en la articulación con los discursos disponibles tanto en el momento de la producción del texto como de su recepción. En palabras de Nattie Golubov, “lo que ofrecen los textos son construcciones de posibles formas de feminidad y masculinidad culturalmente disponibles –legibles, imaginables– y sujetas a las normas de la literaturidad” (2011). Las novelas escogidas para esta investigación se producen en años relativamente cercanos, marcados como se vio, por la inestabilidad política de la región. Época, que además, se caracteriza por una ardua producción de la crítica literaria feminista, misma que devela formas estereotípicas de representar a la mujer en las ficciones y el origen de tales estereotipos.

A finales de la década de 1970 Sandra Gilbert y Susan Gubar publican la primera edición de la obra *La loca del desván*, en la que enfatizan en las “imágenes extremas de la mujer como ángel y monstruo” (1998, 114). Tales representaciones opuestas se explican a través de las dicotomías naturaleza/femenino/ privado-cultura/masculino/público, en la que los primeros términos no solo son infravalorados en relación con los segundos, sino que: “la sobrevaloración de lo masculino se nutre de la devaluación de lo femenino, esta sustentación del poder patriarcal se fundamenta también en un proceso esencial de descripción y definición del elemento subordinado” (Guerra-Cunningham 1994, 12). En ese sentido, en una estructura patriarcal se define lo femenino a partir del elemento subordinado y en oposición a lo masculino. La asociación mujer-naturaleza alude directamente a la madre que engendra; definición en la que, como resulta obvio, prima el determinismo biológico. Pero, también alude a la situación social de la mujer “se la define como naturaleza, y, por ende, como algo a ser controlado” (Osborne 2002, 75). Así la asignación de roles y espacios para hombres y mujeres responde a un proceso de territorialización que opera de dos formas: la primera es la exclusión de la mujer de la esfera pública. De ahí que, según datos expuestos por Teresita de Barbieri (1989), en la década de 1950, en algunos países de la región se seguía discutiendo el

derecho a la ciudadanía de la mujer, y que, durante la década de 1970 las condiciones laborales para las mujeres continúen siendo precarias. La segunda, es la creación de construcciones imaginarias sobre la mujer y lo femenino. En ese sentido, a la mujer y sus representaciones positivas les corresponden los espacios privados ligados a la reproducción y el cuidado materno. Del lado negativo, la madre será reemplazada por la “Eva tentadora”, pues la naturaleza también puede ser dañina. De modo que la categoría mujer resulta: “una construcción imaginaria escindida entre lo deseado y lo temido”(Guerra-Cunningham 1994, 13). Así la narrativa escrita por hombres se puebla de esposas, madres, mujeres enamoradas, de un lado y del otro, están: la prostituta, la lesbiana, la adolescente que explora su sexualidad. Estas últimas tienen algo en común, su sexualidad no está controlada ni por la ley del matrimonio heterosexual, ni por la monogamia, es decir que irrumpen con el orden.

A partir de los años de 1920, con la publicación de *Doña Bárbara* y *La vorágine*, la narrativa hispanoamericana escrita por hombres privilegia al mito preexistente de la mujer devoradora de hombres, es decir: “un ser malévolo asociado con las fuerzas del universo” (Magnatelli 1996, 506). Ahora bien, este ser malévolo es dañino en la medida en que es deseado, por tanto la mujer fatal resulta de ser objeto de deseo. Ya se dijo que Araceli de *Luna caliente* y María Linares de *La Linares* son deseadas y ambas parecen provocar el deseo de los personajes masculinos, pero también su desgracia, de ahí que la violencia que ambas sufren queda medianamente justificada, al menos en imaginario propuesto por las novelas. El deseo, por tanto es dañino tanto para el hombre que cae presa de él, como para la mujer objeto del mismo. Durante las décadas de 1970 y 80, las representaciones de la mujer que en tanto objeto de deseo es capaz de dañar a los personajes masculinos y a sí misma resulta bastante común. María Gabriela Alemán define para este periodo tres estereotipos comunes “la prostituta, la solterona y la esposa” (1997, 25). Sobre la prostituta Alemán dice que entre otras formas comunes en las que esta aparece en la narrativa escrita por hombres están “la puta-bruja que encarna la maldad y la crueldad, y la femme fatale, muy parecida a la anterior, solamente que el autor se centra en las cualidades seductoras de la prostituta antes que en su lado malvado” (31). Poder seductor y maldad aparecen separados, pero resultan igual de dañinos, si no, el adjetivo “fatale” no tendría sentido. De cualquier forma son extensiones del mito de la mujer pernicioso, que en tanto mito arquetípico ha podido actualizarse para prolongarse,

pero, enuncia siempre una sexualidad que no puede ser regulada, y por tanto es peligrosa. Así, hermosas y deseadas, pero peligrosas y misteriosas, María Linar, protagonista de *La Linares* y Araceli, personaje de *Luna caliente*, se nutren de estos discursos, los enuncian. Pero, también podrían desestabilizarlos, en tanto los personajes no son unívocos, y, más allá del devenir de los personajes masculinos, las relaciones que se establecen en la novela hablan tanto de una estructura de poder como de los personajes femeninos.

A continuación se exploran los nexos entre ambos personajes y la mujer perniciosa o fatal, para luego examinar el papel de la voz narrativa; la relación que esta tiene con los personajes mostrará la perspectiva desde la que se construye a la mujer fatal y su función en la intención de la novela. Y, finalmente plantearé el concepto de cuerpo disponible con el que se pretende explicar las situaciones de violencia y acoso sexual como parte de una estructura de poder y no desde el deseo que provocan los personajes femeninos.

3. María Linar y Araceli: tras los rastros de la mujer perniciosa

Criaturas a las que se considera responsables del deseo
que suscitan...

Virginie Despentes.

Los términos mujer fatal o mujer perniciosa enuncian perdición, dolor, muerte, pero ante todo una sexualidad desbordada que, en tanto tal, deviene amenaza tanto para el hombre como para el orden social. El arquetipo de la mujer perniciosa se alimenta de los discursos alrededor de la feminidad promovidos durante el siglo XIX. En tales discursos “la mujer es el ser del exceso [...], el exceso puede ir en el sentido de la virtud tanto como en el del pecado, pero como el ángel se halla en un estado de pérdida de velocidad, la exageración en el mal impacta más, y el mal siempre es sexo” (Dottin-Orsini 1996, 39). La mujer perniciosa, en ese sentido, unirá en su cuerpo maldad y sexualidad irrefrenable. Ahora bien, esta sexualidad desbordada solo puede ser una amenaza si despierta el deseo de otros, de lo contrario no tendría el poder para dañar. De modo que la mujer perniciosa debe ser bella; de ahí la expresión “tan hermosa que da miedo”. Y Araceli de *Luna caliente* es hermosa, así como María Linar de *La Linares* lo es. El protagonista de *Luna caliente*, Ramiro, describe a Araceli desde la belleza y el miedo que le provoca. Por su parte, sobre María Linar, uno de sus hombres “dejó escrito que [sus] ojos almendrados son como arenas movedizas [en el original, mis]” (Égüez 2010, 101). La comparación con arenas movedizas necesariamente significa que esos ojos atrapan y

hunden en ellos a quien los mira, pero también que de nada sirve resistirse. Así, la mujer fatal despierta deseo y temor, pero también atrapa al hombre y es capaz de cambiar su destino. Por tanto las representaciones de la mujer perniciosa “remiten a una imagen radical del destino del varón” (Dottin-Orsini 1996, 39). Tan radical como el suicidio, el destino de los personajes masculinos resulta siempre negativo. Así Ramiro terminará prófugo de la justicia, y a la Linares se le acusará de provocar la muerte de varios de sus admiradores.

Si Araceli y María Linares marcan la vida de los personajes masculinos y las conducen a su perdición, es únicamente porque estos desean sus cuerpos. El hombre desea y la mujer es deseada; en ese sentido, la mujer y, por lo tanto estos personajes femeninos, resultan una suerte de objeto de deseo naturalizado. Ahora bien, el deseo es irracional, y “uno de los miedos más grandes de la civilización es el miedo al desborde de los deseos egoístas de los ciudadanos y al interior de ese terror la sexualidad ocupa un lugar estelar” (Abarca 2000, 105). Razón por la cual durante el siglo XIX e inicios del XX se pretendía suprimir o controlar los deseos, sobre todo los sexuales, como una forma de instaurar la modernidad en los cuerpos. El cuerpo ideal para la modernidad es el cuerpo productivo, saludable, y, libre de pasiones: “templado, prudente, responsable, orgulloso de poseer un reloj” (Federici 2016, 183). Ahora, si la mujer es el objeto de deseo por excelencia, será también el punto de fuga de los temores, de ahí que “la literatura de la segunda mitad del siglo XIX dice claramente que la mujer da miedo, que es cruel, que puede matar” (Dottin-Orsini 1996, 14). La mujer perniciosa, en esa medida, aparece para reforzar el discurso de la peligrosidad del deseo sexual, en tanto ella provoca un desborde sexual que conduce a los hombres y al orden social al colapso, ya que “la pasión sexual minaba no solo la autoridad de los hombres sobre las mujeres, sino también la capacidad de un hombre para gobernarse a sí mismo” (Federici 2016, 263). Como resultado de estos discursos, durante el siglo XIX se publica una extensa lista de novelas que muestran a personajes masculinos que, presas del deseo sexual, se convierten en: marionetas, fugitivos, e incluso cadáveres.

La mujer fatal, sin embargo, se mantiene vigente durante el siglo XX, en tanto ha sido convertida en mito o estereotipo de feminidad, difícil de delimitar ya que puede estar en todas partes: “más que un tema específico, forma una suerte de constelación confusa. Rozando la vulgaridad, imagen flotante, ella se encuentra en todas partes y está ampliamente difundida [...], como consecuencia del efecto perverso de los fin de siglo

centenarios, reaparece hoy con la misma exasperante ingenuidad, surtido de los mismos prejuicios” (Dottin-Orsine 1996, 18-19). Ahora bien, vale la pena recorrer ciertos puntos de *Luna caliente* y *La Linares* que dibujan a la mujer fatal, para develar lo que hay detrás del deseo que despiertan Araceli y María Linar. Si, tras el arquetipo de la mujer fatal propagado durante el siglo XIX está un aleccionador discurso en contra del deseo sexual propio de su época, es posible que los velos de mujer fatal colocados sobre Araceli y María Linar digan más sobre Ramiro y la sociedad quiteña de la época que de los personajes femeninos.

María Linar lleva inscrito en su cuerpo, y, desde su nacimiento el destino de la fatalidad. Así, el ombligo, cicatriz que deja el nacimiento, proporciona la información de su suerte. El punto del cuerpo que señala la unión y separación entre los cuerpos de María y su madre le servirá a Don Alsino, viejo curandero, para sentenciar que: “dos hombres sabrán su secreto. El primero será como un padre para ella y el segundo será como su hijo. Ambos se enterarán sin voluntad de ella. Fuera de ellos, todo aquel que se le acerque tendrá muerte trágica o sufrirá padecimientos” (Égüez 2010, 55). Ser parte de la vida de María Linar significará enfrentar algún tipo de sufrimiento o verse abocado a la muerte. Tal sentencia se origina en el cuerpo de quien será llamada “la Linares”, pero condena a quienes pretendan rodearla. El mal, en ese sentido, está en ella, y de ella saldrá para malograr el destino de quienes intenten amarla, en consecuencia su belleza es tan deseada como maldita. Sin aludir a tal sentencia, María ve en su cuerpo una imagen capaz de adentrarse en la mente y el recuerdo de los hombres que conoce. Por ello explicará la muerte del pintor asociada a la imposibilidad de olvidarla: “aquel pintor extranjero que hizo un retrato mío y después de finalizarlo desapareció, había retornado a su ciudad creyendo que era posible olvidarme, pero después comprendió que la única alternativa era lanzarse al cráter del volcán tutelar” (109). Morir sería la única posibilidad que el pintor encontró para olvidar a la Linares. El bello rostro que pintó, terminó por convertirse en una imagen de la que era necesario huir, pero nadie puede huir de sus propios recuerdos, o de sus propios deseos. Para librarse del recuerdo de la Linares y su imagen acechante era necesario librarse de la posibilidad de recordar y anhelar, y la muerte fue la llave.

Ahora bien, no en todos los casos en los que María Linar se ve involucrada son asumidos por la protagonista. La mayoría de estos han sido endilgados en forma de

chismes. En el imaginario de los vecinos del Quito descrito en la novela, entre María Linar y los hombres que han perdido sus fortunas, sus matrimonios e incluso sus vidas hay una relación marcada por la inevitable atracción que la Linares ejerce sobre los hombres, misma que condena a estos últimos a su perdición. Los vecinos “dicen de la maldición al tal, del suicidio de un coronel en el baño de su casa, [...] dicen de los que cayeron en desgracia por haberse atravesado usted en la paz de sus hogares, dicen de los fondos de reconstrucción del Terremoto de las Flores que fueron a parar a sus manos y a sus lujos” (Égüéz 2010, 29-30). En los relatos de los quiteños, el destino de estos hombres se ve alterado por la presencia de María Linar, ella sería la razón de su desgracia. Por lo tanto, la Linares es responsable del deseo que despierta y de las consecuencias que este les acarrea a los personajes masculinos. De ahí que los vecinos especulen sobre las muertes del “Coronel” y del “ahorcado de El Ejido”. En ambos casos los chismes determinan que las muertes fueron producto de sendos suicidios en razón del amor que los dos personajes sentían por la Linares. El coronel se suicidó en el baño de la casa de María Linar, por su parte, la historia del ahorcado de El Ejido afirma que en su mano “se encontró una foto suya aparentemente tomada a escondidas” (33). En ambas situaciones, la muerte está directamente asociada a María Linar, en los comentarios de los vecinos de la ciudad su amor sería la causa, y la culpa, por tanto, recae en ella.

Así mismo, Araceli, o el deseo que ella despierta en Ramiro, conducen al protagonista de la novela a una vida de fugitivo. Ramiro viola a Araceli, mata al padre de la joven y mantiene relaciones sexuales con Araceli, estas últimas consentidas por ella, pero obligado por la incontrolable atracción que siente por el personaje femenino. Todo ello es calificado por la voz narrativa y el personaje como una locura a la que fue arrastrado por su deseo: “se pasmaba, todavía, recordando su desborde, la locura a la que lo arrastró la excitación por esa muchacha a la que ya nunca más nombraría” (Giardinelli 1999,103). Tales palabras reducen la responsabilidad del personaje masculino, produciendo la idea de que el deseo es distinto a la voluntad de Ramiro, y no solo distinto, también superior. Ramiro se ve a sí mismo como presa del deseo sexual, y, en cierto sentido, transfiere la culpa de ese deseo al cuerpo que lo despierta, es decir Araceli. De ahí que el personaje diga: “esa chica era el demonio reencarnado; Mefistófeles que vino a cagarme la vida” (82). Efectivamente, la prometedor vida de Ramiro, quien llega a Argentina después de hacer un postgrado en Francia, cambia de forma abismal. Ya no

será profesor universitario, se ha convertido en un asesino y prófugo de las leyes. Pero, ¿cuál es la responsabilidad de Araceli en todo esto? Al igual que María Linar, Araceli provoca, encanta a la vista, en fin, despierta el deseo sexual del protagonista.

Así, vemos en *Luna caliente* a un personaje masculino que se deja arrastrar por el deseo que le despierta Araceli; y en ese sentido deja de reconocerse como dueño absoluto de su cuerpo y sus decisiones: “el miedo y la excitación que sentía lo bloqueaban (...) el recuerdo de Araceli era desesperante y su excitación incontenible” (Giardinelli 1999,14). Miedo y excitación aparecen como dos caras de una misma moneda. De este modo el deseo representa un peligro en tanto es incontenible, y por lo mismo, superior al propio Ramiro. El deseo, en ese sentido aparece como algo ajeno al cuerpo, el personaje explica su ofuscación y excitación a partir del calor del Chaco, su luna y el recuerdo de Araceli se apoderan de él: “la culpa había sido de la luna. Demasiado caliente, la luna del Chaco. Sobre todo después de ocho años de ausencia” (34). Entonces, el ambiente del Chaco y la luna incrementan el deseo; el calor se apodera del cuerpo de Ramiro y se manifiesta en forma de fiebre, dolor de cabeza y erecciones incontrolables primero al recordar a Araceli, luego al verla dormida y finalmente ante cualquier insinuación de la joven, aun cuando él en realidad quiere alejarse de ella. Ramiro, aparentemente, no tiene voluntad sobre su cuerpo y en esto consiste el desborde que lo conduce a su desgracia.

Ya se dijo que aun cuando Ramiro quería alejarse de Araceli termina cediendo a la voluntad de la joven. Ella le pide tener relaciones sexuales, se aferra al cuerpo de Ramiro, pero él se niega. Sin embargo, reconoce en su cuerpo la excitación “empezó a balbucear y a temblar, de su propia excitación, cuando sintió la mano de ella sobre su pantalón. [...] supo que no podía resistirse, que había llegado a la condición de marioneta” (Giardinelli 1999, 93-95). En la cita se evidencia una visión del deseo como algo irrefrenable y distinto de la voluntad del personaje. En ese sentido, el deseo hace vulnerable el cuerpo del hombre, en la medida en que el cuerpo responde al deseo sexual aun en contra de la voluntad del personaje. Ramiro ya no es dueño de sí, y para volver a mandar sobre su cuerpo tiene que liberarse del deseo, es decir, de lo que lo origina. Si el pintor extranjero de *La Linares* se libera del recuerdo de María suicidándose, Ramiro elige matar a Araceli. En ambos casos es la muerte la única forma de desaparecer el deseo del cuerpo.

Ahora bien, este asesinato sexualizado sobre el personaje femenino remite a una misoginia naturalizada sobre la que se erige la mujer fatal, en la medida en que el crimen se justifica a partir de la necesidad del personaje de liberarse de Araceli para dejar de ser una marioneta. De hecho, en las novelas del siglo XIX: “matarla no es solamente el deseo de héroes presentados a veces como neuróticos, masoquistas, y por otra parte incapaces de pasar al acto [...]. También es un deber solemne, el deber del hombre (de lo masculino) para con sus semejantes, un acto de caridad, de justicia y de profilaxis” (Dottin-Orsini 1996, 340). En ese sentido, deshacerse de una mujer provocadora era considerado un acto necesario para limpiar al personaje masculino y restablecer el orden dentro del relato del siglo XIX. La idea de limpieza y profilaxis a partir del sacrificio del cuerpo femenino, sin embargo, es mucho más antigua pero con la capacidad de actualizarse. En su obra *Calibán y la Bruja* (2016), Silvia Federici retoma el tema de la caza de brujas durante los siglos XVI y XVII para mostrar cómo la persecución institucionalizada de la mujer y del proletariado naciente nutre la modernidad capitalista. Y es así como la bruja del, todavía supersticioso, siglo XVII deviene mujer fatal en el civilizado siglo XIX, en tanto la función es la misma: seducir y engañar al hombre dañando con ello el orden social. En el texto, Federici explica que a la bruja se le atribuían poderes sobre el cuerpo del varón, específicamente sobre sus órganos sexuales, ya sea para provocar un deseo sexual incontrolable, como para causar la impotencia del varón. En todo caso, la bruja se apropia del cuerpo del hombre, lo hace su marioneta y Ramiro se ve a sí mismo como la marioneta de Araceli, ella pide “Hacémelo mi amor, hacémelo” (Giardinelli 1999, 94), y aun contra su voluntad, el cuerpo de Ramiro obedece. El mandato de siglos atrás renace en Ramiro, a la bruja hay que eliminarla para estar a salvo. Él mata a Araceli.

Si el calor del Chaco, su luna, y, la propia Araceli se apoderan del cuerpo de Ramiro, en el caso de los hombres sin rostro de la Linares lo hará la brujería. En el Quito que dibuja Égüez, la cantidad de admiradores de María Linares, así como su deseo sexual capaz de conducirlos a la muerte, y los supuestos desfalcos para satisfacer los antojos de la protagonista, solo podían explicarse con “los bebedizos y abluciones que usted [María Linares] hacía con sus hombres” (Égüez 2010, 30). En ese sentido, el deseo no solo tiene un origen sobrenatural y externo al cuerpo; es también un origen oscuro, en la medida en que la brujería ha sido una actividad por siglos prohibida, negada, injuriada y ligada a la mujer: “las mujeres con su glamour y sus hechizos de amor podían ejercer tanto poder

como para hacer de los hombres los súcubos de sus deseos” (Federici 2016, 263). María Linar no era recordada únicamente por ser hermosa físicamente, ni por mantener relaciones amorosas con distintos hombres; los quiteños la señalaban como: “la que lavaba a sus hombres con aguas de lo llovido, la que amarraba los retratos y los punzaba con alfileres de cabeza negra” (Égüez 2010, 33). Los hechizos practicados por la Linares (al menos en el imaginario de los quiteños) ingresan en el cuerpo de los personajes masculinos a través de bebidas, mantienen contacto con este en forma de baños, y señalan el cuerpo de la “víctima” en fotografías punzadas con alfileres. En ese sentido, la hechicería es ajena al cuerpo, pero opera en él, y, por lo tanto debe ingresar en el cuerpo, o por lo menos tener contacto con este. La magia, o el poder sobrenatural del deseo que en *Luna caliente* es algo tan abstracto que solo puede explicarse a través del ambiente, en *La Linares* se hace material. Lo cierto es que en ambos casos el deseo sexual es capaz de hacer vulnerables a los hombres.

Nótese que, en las dos últimas citas de *La Linares*, la voz narrativa, al reproducir los chismes que circulaban sobre la protagonista, utiliza la expresión “sus hombres”. El adjetivo posesivo señala la reducción de estos hombres a propiedades. Si, los personajes masculinos se convierten en objetos que pueden ser poseídos, en consecuencia, serán manipulables e incapaces de decidir por sí mismos, aparentemente, presas de un hechizo. Que el deseo tenga un origen sobrenatural, confundiendo con el ambiente del Chaco o la brujería, explica fácilmente el destino trágico de los personajes masculinos a la vez que los libera de toda culpa sobre sus acciones e incluso llega a convertirlos en víctimas. De ahí que la voz narrativa describa a Ramiro como un hombre al que una mujer le arrebató su futuro: “todos sus sueños se fracturaban. Y esa chica, esa adolescente, era la que lo arrastraba ahora con una determinación diabólica” (Giardinelli 1999, 67). Ramiro ve en Araceli una fuerza maligna que desvía su camino para conducirlo al “fin de su carrera” (67). Como es Araceli quien lo arrastra, él se convierte en víctima. Así mismo, los vecinos de Quito dicen del desfalco de fondos públicos: “¡Al Cuete le ha dado chamico la Linares y le ha sangrado hasta el último centavo, hasta dejarlo en soletas!” (Égüez 2010, 84). El chamico es una planta con propiedades narcóticas y asociada a la brujería. El personaje masculino, ante los ojos de los quiteños, estaría obrando bajo los efectos de un hechizo fraguado por la Linares, por lo que el robo en última instancia sería culpa del personaje femenino. De este modo, el desfalco queda explicado y el prestigio del Presidente

impoluto, gracias a la amistad entre el Cuete García, quien era el encargado de administrar los fondos para la reconstrucción tras el terremoto, y María Linar.

Ante los ojos de los quiteños en *La Linares*, y, para Ramiro en *Luna caliente*, el desborde del que se habló arriba, y, que se traduce en cometer delitos, matarse o perderlo todo, se explica solamente desde lo sobrenatural asociado a la mujer. Y es así en la medida en que los personajes masculinos aparentemente están fuera de sí. Solo de esta manera un funcionario honrado robaría los fondos para la reconstrucción de una ciudad, o un joven abogado que estudió en Francia podría ser un asesino y un fugitivo de la justicia. Ahora bien, María Linar desmiente su participación en actos de brujería, y la voz narrativa deja claro que es el Presidente quien desfalca los fondos públicos y no el Cuete García. De lo que se desprende que la mujer fatal, en tanto poseedora de poderes sobrenaturales, se erige en los comentarios de los habitantes de la ciudad y los medios de comunicación dirigidos por uno de los más acérrimos detractores de María Linar. La novela, en ese sentido, ilustra la forma en que la mujer, en tanto objeto de deseo, es también el punto de fuga de los miedos y deseos que los ciudadanos albergan. Y, en esa medida, la figura de la Linares hecha por chismes le sirve al autor para hablar de los chismosos y con ellos de la ciudad, de un tipo de sociedad y de una época. Pero también para entender que el origen de estos chismes se asocia a discursos alrededor de la mujer que si bien se transforman en apariencia, guardan en su interior los prejuicios misóginos institucionalizados en el Renacimiento, reforzados en el siglo XIX y tan naturalizados como para creerlos superados en el XX. De un modo similar, en *Luna caliente* no necesariamente se habla de Araceli, sino del enfrentamiento de Ramiro a sus propios deseos y temores. Una vez más es la mujer, en tanto objeto de deseo, la que los despierta, pero la voz narrativa mantiene las intenciones y pensamientos de Araceli en secreto. De ella solo se sabe lo que Ramiro ve y piensa, tales pensamientos pueden decir más del propio personaje que de la mujer observada aquí.

4. Cercanías de la voz narrativa: ¿Quién hace a la mujer fatal?

La voz narrativa conduce el relato desde una perspectiva, y ese lugar, más cercano o más lejano de los personajes y sus acciones le dará sentido a la narración. Más aún, “cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde cierta concepción. Se elige

un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo” (Bal 1998, 107) que influye directamente en la idea que el lector se hace de los hechos, y por lo tanto en las simpatía o antipatía que este siente por los personajes. Así, a la voz narrativa le debemos el conocimiento o el desconocimiento de los hechos, de ahí que Ramiro no aparezca como un hombre violento a pesar de su crimen, pues asistimos a su sufrimiento. Del modo contrario, Araceli es un misterio y resulta difícil identificarse con ella. En el caso de *La Linares* las múltiples perspectivas desde las que se narra la novela no solo que permiten la identificación con la protagonista, sino que revelan la forma en que se construye el mito de la mujer fatal alrededor de ella.

Giardinelli elige un narrador en tercera persona, pero relata desde la perspectiva del protagonista. La voz narrativa no es capaz de entrar en la conciencia de Araceli, más allá de eso, la voz narrativa describe a Araceli solo desde lo que Ramiro ve. Así, la noche de la violación Araceli queda descrita físicamente, pero desde el deseo y el asombro del protagonista. De modo que el cuerpo de la joven se fragmenta, a la vez que se hace explícita una voluntad mermada por parte de Ramiro: “fue una velada que a Ramiro le resultó inquietante porque no podía dejar de mirar a Araceli, ni su falda corta que parecía remontarse sobre las piernas morenas, suavemente velludas, impregnadas de sol, que en ese momento brillaban a la luz de la luna” (Giardinelli 1999, 11). El cuerpo de Araceli, en esta descripción, es un cuerpo sin rostro, ni personalidad, cuyo foco de atención está en las piernas dibujadas con una entonación erótica. El deseo de Ramiro se confunde con la voz narrativa, en tanto hay una cercanía total entre esta última y el protagonista, prácticamente el narrador se ubica en su conciencia. De ahí que el lector tenga conocimiento de la inquietud, que le produce a Ramiro el deseo que siente por Araceli, así como de la imposibilidad de este por evitarlo. Del lado contrario, de Araceli solo se sabe a través de esta voz cómplice de Ramiro que tras la violación de la que fue víctima desarrolló un deseo sexual por el protagonista, deseo que él califica de “insaciable” (90). Este distanciamiento con el personaje femenino privilegia la visión que el protagonista se hace de Araceli. Así, el lector solo conoce a Araceli desde el pacto entre el protagonista y el narrador que mantiene al personaje femenino inaccesible. Araceli tiene un cuerpo, que se desea y se describe como provocador, pero no tiene voz para hablar de ella misma y mucho menos de Ramiro.

Como se vio en el apartado anterior, desde el punto de vista de Ramiro, que es el punto de vista de la voz narrativa, Araceli es descrita desde el miedo y el deseo. Tal actitud deja al comportamiento de Araceli en una cierta ambigüedad que oscila entre la insinuación y la casualidad: “Ramiro nunca sabría precisar en qué momento sintió miedo, pero probablemente sucedió cuando descruzó las piernas para levantarse, al cabo del segundo café, y bajo la mesa los pies fríos, desnudos, de Araceli le tocaron el tobillo, casi casualmente, aunque acaso no” (10). El contacto con los pies desnudos de Araceli queda en la ambigüedad de si fue o no intencional cuando la voz narrativa dice “casi casualmente”. Sin embargo, la voz insiste en la posibilidad de la intención de la joven cuando dice “aunque acaso no”. Y es esta posibilidad, el roce del tobillo intencional, leído como provocación sexual, lo que le produce miedo al protagonista. Ahora bien, el lector solo conoce el miedo de Ramiro, y la intención con la que este y la voz narrativa cargan al comportamiento y al cuerpo de Araceli, por lo que la joven es leída como la amenaza. Sin embargo, “en la focalización no solo importa lo que se focaliza sino también lo que se queda afuera, lo que se deja” (Sarchione 2005,83). Y lo que se deja fuera es la conciencia de Araceli, su voz, más allá de los escuetos diálogos que tiene con Ramiro. En ese sentido, Araceli se mantiene como un misterio para el lector por lo que resulta muy difícil asegurar que Araceli verdaderamente quiere destruir a Ramiro. Sin embargo, ese silencio hace que se mantenga la atención en la conciencia del protagonista.

Las contradictorias interpretaciones que Ramiro hace de Araceli dicen mucho más de él que de la joven. Todo ocurre en su cabeza, la voz narrativa utiliza el estilo directo para describir el pensamiento de Ramiro una vez que este constata que el personaje femenino duerme y no está esperándolo en su cuarto: “sí, lo había mirado mucho, deslumbrada, pero no por eso con la intención de seducirlo. Era muy chica para eso.” (15). El narrador decide mostrar a un Ramiro capaz de evaluarse a sí mismo y hacerse responsable de las interpretaciones que hizo del comportamiento corporal de Araceli; pero, al mismo tiempo deja abierta la posibilidad de la voluntad de Araceli de seducirlo. Ahora bien, es obvio que ella no está esperándolo en su habitación, de ahí que el velo de la seducción este colocado desde la perspectiva del protagonista.

Ramiro viola a Araceli, mata a su padre y luego intenta matar a la joven; todo ello provocado en primera instancia por un incontrolable deseo, y luego por el temor de ser arrestado de un lado, o controlado por Araceli por otro. De lo que se desprende que, más

allá de la presencia de Araceli en la vida de Ramiro, son las acciones del protagonista las que lo conducen a su vida de fugitivo. Tales acciones son productos de distintos estados de conciencia que van de arranques de violencia a la plena conciencia del plan que hay que seguir para no ser descubierto. Él mismo se sorprenderá de lo que es capaz de hacer: “lo había dormido, sin dejar huellas. Su propia frialdad lo impresionó. Jamás había imaginado que un hombre, convertido involuntariamente en asesino, pudiera, de repente, vencer tantos prejuicios y tornarse frío, inescrupuloso” (32). Ramiro se sabe violador, y empieza a sospechar del resto. Cree que el padre de Araceli, el doctor Tennembaum, tiene la certeza de que él violó a su hija y quiere tenderle una trampa, así que decide matarlo. Luego, cree que Araceli sabe que él mató a su padre y pretende vengarse, no consigue conversar con ella ni resistirse a tener relaciones sexuales con la joven así que la mata. Ramiro simplemente se siente perseguido, y el lector, guiado por la voz narrativa, lo acompaña en sus estados de conciencia, es testigo de sus miedos, de su dolor al saberse asesino y violador. Todo ocurre en la mente de Ramiro y de eso habla la novela: “un hombre en el límite es capaz de todo” (35). Giardinelli utiliza a la mujer, en tanto los prejuicios alrededor de esta la ubican como fisura de todo orden. La mujer y el deseo que esta provoca, serían la excusa para recorrer los miedos y los posibles estados de conciencia de un individuo.

Por su parte, el juego narrativo de *La Linares* combina las anónimas voces quiteñas con la voz de un narrador personaje que se distancia de los chismes a través de la palabra “dicen”, para referirse a los chismes que el resto de personajes hacen sobre la Linares. El verbo decir conjugado en la tercera persona del plural excluye al narrador de los comentarios sobre de María Linares; tal distancia revela una posición que duda del mito de la mujer fatal y lo expone como meras habladurías de los quiteños. Tal efecto le permite un acercamiento con el personaje femenino y muestra la simpatía que el personaje narrador siente por María Linares. Más allá de eso, el narrador personaje le hablará a la protagonista directamente, y con un tono de admiración: “nunca imaginé que al cabo de años y años de oír hablar de usted, de haber conocido la casa de museo donde vivió, de haberla visto en la calle abriendo flancos como una reina, yo haya llegado a conocerla de la forma en que le conozco” (34). La cita revela admiración y cercanía física, el narrador pasa de ser un observador de las caminatas de la Linares, para conocerla. Se trata de un conocedor de la leyenda que ahora tiene a esa leyenda en carne y hueso, y, en el ánimo

de reconstruir la biografía de María Linar hace un recuento de la historia de la patria colocando al personaje femenino como su eje. Tal relato humaniza a la mujer “de mala fama” convertida en el mito de la ciudad.

El narrador personaje muestra cómo se teje el mito tanto en las bocas de los vecinos, a través de murmuraciones, como en los medios de comunicación con titulares mentirosos. La voz narrativa se dirige con una cierta familiaridad a María Linar y menciona dos escándalos mediáticos en los que se involucró a María Linar: el ahorcado de El Ejido en cuya mano se encontró una fotografía de María, y el desfalco del Terremoto de las Flores del que ella sería la culpable. En ambos casos la estrategia narrativa propuesta en la novela desmiente las noticias publicadas en *El Mercantil*. En el primero, lo hace a través de la propia Linares; utilizando el recurso del monólogo se sabe que la noticia del ahorcado era parte de un chantaje de Bocaccio. Así, la Linares de la que todos dicen consigue responder y desmentir uno de los muertos que se le endilgan y la definen como mujer fatal. En el segundo caso, el narrador, desde la certeza que produce la tercera persona, hace explícita la campaña de desprestigio que el diario *El Mercantil*, emprende contra María Linar: “El Gran Difamador cobró caro la campaña [...]. Y la boca de cacho, la lengua de tornillo, el hocico de mecha, comenzó a perforar, a borrar, a trasponer” (84). Desde *El Mercantil* se acusa a María de provocar que el Cuete García robe los fondos para la reconstrucción del terremoto, y como dice la cita, se trata de una calumnia, pero a la vez de una campaña. El objetivo es limpiar al verdadero culpable del desfalco: “el Presi”. A través de la figura de María Linar, la voz narrativa desmonta la forma en que opera el poder mediático tanto para chantajear como para encubrir.

La construcción de la biografía de la Linares resulta un recorrido por la historia del país de 1920 a 1950, que permite a la voz narrativa explicar la forma en que opera el poder político, desde la violenta masacre en Guayaquil de los años de 1920, hasta el pacto con el poder mediático y las potencias extranjeras. De modo que el poder es el eje articulador del relato, es lo que la novela exhibe detrás de la Linares fatal. El relato aprovecha el mito de la mujer fatal, para hablar, a través de la construcción del mito, de una moral hipócrita que se articula con las esferas de poder mediático, político y religioso. La novela exhibe cómo se construye a la mujer fatal, y mientras los vecinos de la ciudad y los medios de comunicación señalan la inmoralidad de la Linares, colocándola como el

origen de todos los males de la ciudad, la estrategia narrativa señala, se burla e ironiza sobre el poder político, religioso y mediático.

Dicho todo esto, tanto *Luna caliente* como *La Linares* hablan de la mujer, y nutren a sus personajes con el velo misterioso y erótico de la mujer fatal, pero, en realidad sus novelas no giran en torno a ellas, hablan de otra cosa. Hablan de quienes construyen a la mujer fatal: el propio Ramiro en el caso de *Luna caliente*, y, la sociedad quiteña y las formas en que opera el poder en el caso de *La Linares*. La mujer, y particularmente el mito de la mujer fatal sirven como punto de fuga para despertar el deseo, el temor, la violencia en Ramiro, o para ser el receptáculo de las injurias y deseos de toda la ciudad. Ahora bien, estos personajes femeninos tienen un cuerpo que se desea y sobre el que se comete distintas formas de violencia en diferentes niveles. Si las novelas hablan de los estados de conciencia del protagonista y de la sociedad quiteña, también mostrarán, desde estos puntos de vista, las razones que justifican los actos de violencia de los que María Linares y Araceli son víctimas; razones que en cierto sentido son socialmente aceptadas.

5. De mujeres perniciosas a cuerpos disponibles

El cuerpo se forma en un sistema cultural, en este aprende ciertos gestos, sus significados, lo que es permitido y lo que es prohibido, todo esto estrechamente vinculado a la cuestión del género. Ahora bien, el patriarcado es un régimen político occidental que está presente en las diversas culturas de América; y, en un orden patriarcal la sexualidad privilegia al órgano sexual masculino, “el valor asignado al falo impone una comprensión de la sexualidad en términos de categorías masculinas, tales como la erección, la rigidez, y la longitud” (Guerra- Cuninham 1994, 160). De modo que al hombre se le asigna un rol activo tanto en el acto sexual como en el proceso de cortejo, mientras que a la mujer se le asigna un rol pasivo. Así, la sexualidad masculina es mucho más libre que la femenina, de hecho la mujer es “educada fundamentalmente como la víctima potencial de la sexualidad masculina, ella no es un sujeto por derecho propio. A las mujeres jóvenes se las aísla y enseña a temer y defenderse de la búsqueda del deseo” (Fine 1999, 293). De lo que se desprende que todos los cuerpos de mujer pueden ser víctimas de alguna forma de violencia sexual, en tanto la sexualidad masculina, entendida como dominante y a la que se le adjudica el derecho del deseo, no solo es celebrada sino incitada. Y, por otro lado, queda claro que la forma en que se pretende evitar que la mujer sea víctima de violencia

sexual es a través del control del cuerpo de la mujer, tanto para huir de sus propios deseos como para no ser definida como “provocadora”. De este modo, si una mujer no cumple con las reglas de control impuestas no solo será más vulnerable que otras para sufrir alguna forma de violencia sexual, sino que la violencia estaría justificada para el agresor e incluso a nivel social. Estos cuerpos sobre los que se puede decidir y agredir son cuerpos disponibles; en ese sentido, el sistema patriarcal produce cuerpos disponibles. Así, Ramiro lee seducción en el comportamiento corporal de Araceli y termina violando al personaje femenino. Y María Linar ha tenido relaciones amorosas con más de un hombre, lo que la hace un blanco para el acoso. Si la una es vista como provocadora, la otra no reprime sus deseos; ambas, por tanto, pasan a ser cuerpos disponibles, es decir cuerpos sobre los que se puede disponer: mandar, utilizar, ocupar.

Queda claro que en un orden patriarcal el deseo masculino queda naturalizado y el cuerpo femenino es el objeto de deseo por excelencia. En esa medida, la mirada masculina que recorre el cuerpo de la mujer está naturalizada. De ahí que la voz narrativa de *Luna caliente*, y, sobre todo Ramiro, a través de ella, describa el cuerpo de Araceli de forma detallada y cargada de erotismo:

Sabía qué iba a pasar; lo supo en cuanto la vio [...]. Tenía el pelo negro. Largo, grueso, y un flequillo altivo que enmarcaba perfectamente su cara delgada, mondiglianesca, en la que resaltaban sus ojos oscurísimos, brillantes, de mirada lánguida pero astuta. [...]. Ramiro la miró y supo que habría problemas: Araceli no podía tener más de trece años. (Giardinelli 1999, 9-10)

La voz narrativa anticipa que algo va a pasar, es un conocimiento que el protagonista tiene en cuanto ve a Araceli. Pero la única información que Ramiro puede obtener en un primer momento es que el cuerpo de Araceli es deseable, y que existe una prohibición en razón de la edad del personaje femenino. La prohibición, por tanto, estaría en la realización del deseo, pero no necesariamente en la mirada deseante. De ahí, que el doctor Tennembaum, padre de Araceli, invite a Ramiro a quedarse a dormir en su casa a pesar de notar la forma en que este veía a Araceli. Solo cuando Ramiro rechaza su invitación a beber, pues pretende huir del pueblo, Tennembaum le dice al protagonista: “no me vas a dejar así nomás, hijo de puta. ¿Te crees que no te vi, esta noche, cómo mirabas a Araceli?” (31). La mirada de Ramiro sobre el cuerpo de su hija no es percibida, por el médico, como un peligro para la joven, pero sí como una ofensa para él, en tanto es el padre de Araceli. De ahí que Tennembaum pretenda que Ramiro haga lo que él quiere. Si la mirada masculina sobre el cuerpo de una mujer no es leída como un peligro,

es porque el deseo masculino está legitimado, y no necesariamente significa que el deseo será satisfecho. Ni Tennembaum ni Ramiro creen que este último intentará seducir a Araceli, y mucho menos que llegará a violarla. De hecho, el protagonista tiene claro que existe una prohibición, en tanto la joven no supera los 13 años. ¿En qué momento el cuerpo de Araceli pasa de objeto de deseo a cuerpo disponible?

Tras rozar los tobillos de Ramiro con sus pies desnudos, Araceli “tenía sus ojos clavados en él; no parecía turbada. Él sí” (Giardinelli 1999, 10). Ramiro carga el contacto, posiblemente accidental, de los pies de Araceli con sus tobillos de una intención sexual, que en su mente es confirmada por la mirada insistente de la joven. Él cree que Araceli se exhibe frente a él, que ella está consciente de su deseo y que de hecho los incita. De ahí que, mientras la joven mueve la cabeza a un lado, la voz narrativa describa el gesto con la intención siguiente: “Araceli hizo como que miraba algo, al costado, en un gesto que Ramiro interpretó cargado de la intención de que él viera su media sonrisa” (11). Ramiro cree que todos los gestos que Araceli hace están dirigidos a él o más precisamente a exhibirse para él. Tal idea está plenamente justificada en un orden patriarcal pues el deseo masculino está naturalizado y es incitado, y en esa media a las mujeres se les enseña a estar conscientes de ese deseo: “todas las niñas aprenden a que deben tener en cuenta la mirada masculina, ya sea para atraerla, ya para evitarla. Para ellas es un dato fascinante, excitante, deseable y peligroso a la vez, susceptible de provocar tanto el gran amor como la violación, tanto la felicidad como la desgracia” (Huston 2012, 25). Con esas palabras, Huston deja claro que la conciencia de ser miradas desarrollada desde la infancia femenina es un aprendizaje social que pretende que las mujeres autorregulen su comportamiento corporal frente a los hombres. Y, si se lee la afirmación de Huston desde la propuesta de Fine de que la mujer es educada como la víctima potencial del deseo masculino se hace explícito que la forma en que se construyen las relaciones sexogénicas en el sistema patriarcal responsabiliza a la mujer de la violencia sexual de la que es víctima. La responsabilidad está en despertar el deseo. De este modo, la mirada masculina cuyo deseo está legitimado se posa en el cuerpo de Araceli para interpretar sus gestos, miradas y movimientos, y convierte a la joven en una “yegüita seductora” (Giardinelli 1999, 15). Es decir en un cuerpo que rompe el pacto de cuidarse del deseo del varón, y en tanto provoca ese deseo, el cuerpo de Araceli deviene cuerpo disponible.

Al igual que Araceli, es la visión masculina recorriendo el cuerpo de María Linar lo que la coloca como objeto de deseo. La voz narrativa describe la situación de la siguiente manera: “A los doce años siete meses una hoguera de carne fulguraba con exceso en los pechos de la niña. Abud Dassor, el comerciante más rico del lugar, quiso quemar sus manos y sus labios en esa llama que amenazaba con incendiar el mundo” (Égüez 2010, 69). La voz narrativa repara en los senos del personaje femenino, unos senos que apenas están desarrollándose, pero que anuncian un cuerpo al que es posible desear aun cuando todavía se trata del cuerpo de una niña. La pubertad se presenta, en ambas novelas, como un momento en el que el cuerpo de la mujer adquiere los rasgos que la hacen deseable para los hombres, aquí iniciaría la conversión en objeto de deseo. Sin embargo, mientras la edad resulta una prohibición moral para Ramiro, no es un impedimento para Abud Dassor: “hubo que pedir en matrimonio a la niña. A sazón la madre de ella ya estaba recluida en el Hospicio y el sastre que hacía las veces de padre y madre, creyó que esa boda era una bendición del cielo” (69). Pareciera que solo la voluntad del comerciante árabe convierte a María Linar en un cuerpo disponible, sobre el que dos hombres pueden decidir. Sin embargo, a esta voluntad se le suma la tradición cultural de Abud y la situación de desprotección que vive María. Abud Dassor es árabe, los matrimonios arreglados entre mujeres jóvenes y un hombre mayor en su contexto cultural son permitidos y aceptados socialmente. Por tal razón él pide en matrimonio a la joven, pero, el matrimonio es aceptado por el sastre en tanto Abud tiene dinero y María ha quedado prácticamente huérfana. El matrimonio, por tanto, le garantizaría a la protagonista una mejor posición económica, de ahí que sea visto como “una bendición”. María Linar es un cuerpo sobre el que se puede disponer en tanto está desprotegido. De lo que se desprende que a una mujer en la etapa de pubertad no se le permite decidir sobre sí misma, son dos hombres adultos los que urden el destino de la Linares. Mientras ella permanezca sola, su cuerpo será visto como desprotegido y por tanto será un cuerpo disponible. El matrimonio sería entonces tanto una salvación económica, como la forma de mantener a María Linar a salvo del acoso de otros hombres.

En ambos párrafos, queda claro que el deseo masculino sobre el cuerpo de una mujer está legitimado. Y, en tanto está legitimado, a pesar de no ser entendido culturalmente como un peligro, coloca a la mujer en una condición de vulnerabilidad en tanto resulta objeto de deseo. Así, confiadamente Abud Dassor pide en matrimonio a

María Linar, y Ramiro ahoga el motor del auto para ser invitado a dormir en la casa de Araceli. Ahora bien, como hemos visto, esta condición de vulnerabilidad aumenta en situaciones de descuido. Si en su pubertad María Linar pasa a ser un cuerpo disponible es debido a su orfandad. Tennembaum, por su parte coloca a su hija en una situación de riesgo, precisamente al legitimar la mirada masculina. Él ve cómo Ramiro mira a Araceli, pero no supone un riesgo para su hija, en tanto Araceli está en su casa, con toda la familia y Ramiro es alguien de confianza. El protagonista está consciente de todo ello, sin embargo decide quedarse porque interpretó el comportamiento de Araceli desde su propio deseo y determinó que ella estuvo seduciéndolo.

Tanto el cuerpo de Araceli como el de María Linar son observados, interpretados, juzgados y finalmente violentados. Si el cuerpo de Araceli es leído como incitador del deseo masculino, el cuerpo de María es visto como pecaminoso en tanto rechazó el matrimonio y mantiene relaciones amorosas con diferentes hombres. La sexualidad de María Linar es juzgada de reprochable en tanto no se ajusta al modelo del matrimonio monogámico y por lo tanto a la institución familiar. Esto la expone al deseo de distintos hombres, y el ejercicio libre de su sexualidad la condena moralmente, por lo que pasa a ser un cuerpo disponible:

En la medida en que la familia es considerada como el núcleo de la sociedad y los lazos familiares como elementales para los vínculos sociales, las mujeres que no aceptan este papel social y exigen su independencia sexual serán consideradas como putas; es decir como mujeres de segunda categoría, mujeres que “se venden” y por ello no merecen el respeto y reconocimiento del sujeto masculino. (Nitschack 2008,113)

De modo que el ejercicio libre de su sexualidad le vale a María Linar ser el blanco del acoso sexual masculino, tanto por parte del canónigo Moscoso como de Boccaccio, el dueño del diario *El Mercantil*. Si es evidente que la Linares acepta visitas e invitaciones de distintos hombres, tanto Moscoso como Boccaccio darán por hecho que sus intenciones serán admitidas. Así es como una madrugada, sin avisar y con un breve acercamiento previo, Moscoso llega a la casa de María Linar con la pretensión de entrar. Cuando ella pide explicaciones por su visita a esas horas él responde “sed razonable, deberías comprender [...] venía a participaros de un milagro” (Égüez 2010, 119). A lo que María Linar replica: “¿Y pensaba que mi balcón era púlpito?”, “No, es que se trataba de un milagro... personal” responde el sacerdote. Queda claro que la visita de Moscoso a casa de María Linar tenía el propósito de seducirla, y no solo eso, él da por hecho que

ella lo va a recibir. De ahí que acuda sin previos aviso a la madrugada. Ahora bien, la Linares habla con él desde la ventana, no permite que entre y lo obliga a confesar sus intenciones, despojándolo de la imagen de “hombre santo” que le dan los hábitos. En tanto la Linares decide sobre su cuerpo y vive libre y abiertamente su sexualidad su cuerpo es visto como un cuerpo disponible por los ciudadanos de Quito; sin embargo, ella consigue enfrentar el acoso del que es víctima al decidir libremente sobre su cuerpo. Conoce las intenciones de Moscoso, pero en lugar de pasarlas por alto, o aceptarlas obliga al sacerdote a pronunciarlas. Los eufemismos que utiliza el cura demuestran la vergüenza que siente tanto de sus propias acciones como de haberlas realizado a pesar de su condición de sacerdote.

Ahora bien, que la Linares decida sobre su cuerpo y acepte o rechace invitaciones según su voluntad no la libra del acoso sexual, podría incluso hacerla más vulnerable. Ya en la adolescencia María rechaza a Boccaccio, pero este no se conforma: “me he de comer esa tuna aunque me espine las manos” (99) –dice, y empieza una carrera para aproximarse a la Linares. El empeño de Boccaccio está fundamentado en una forma de entender la masculinidad y la sexualidad masculina. Como se vio en párrafos anteriores en un sistema patriarcal el deseo masculino no solo que es legitimado, sino que es incitado; ahora bien, esto hace que la sexualidad masculina sea vista como activa y el hombre como conquistador. El reconocimiento de un hombre en un grupo homosocial depende en gran medida de la capacidad de este hombre para conquistar mujeres. El rechazo de María Linar, por tanto, constituye un fracaso: “un hombre mutilado es también aquel posee un sexo, pero no consigue utilizarlo, el que fracasa cuando intenta desear y poseer” (Badinter 1993, 157). Es el ego masculino el que Boccaccio siente vulnerado con el rechazo de una adolescente, por lo que el cuerpo de la Linares pasa a ser un trofeo que confirmará su capacidad para conquistar a las mujeres que desea. Hay que enfatizar en que la estrategia de acoso que emprende Boccaccio pasa de la persecución y el ofrecimiento de regalos al chantaje mediático: “Boccaccio siempre ha estado en primera línea en esto de imputarme cosas, siempre intentó cercarme valiéndose de mil estratagemas. Unas veces eran regalos que yo rechazaba. [...] al cabo de tres años desató una campaña en mi contra” (Éguez 2010, 110). En ese sentido, el dueño del diario *El Mercantil* demuestra un empeño en conquistar a María, que al fracasar solo puede contentarse haciéndole daño. De una u otra forma Boccaccio decide sobre el cuerpo de María Linar, y sin poder “poseerlo” en

términos sexuales, y ni tan siquiera mantener algún tipo de relación con ella, señala su cuerpo mediáticamente para desprestigiarlo moralmente. Así, Boccaccio decide que el cuerpo de la Linares deberá ser sancionado, y la sanción como se verá en el siguiente capítulo será el señalamiento social.

Tanto María Linar como Araceli rompen reglas alrededor del control del cuerpo impuesto a la mujer. La primera rechaza el matrimonio, y con ello la protección supuestamente necesaria de un hombre. La segunda rompe el imperativo de huir del deseo masculino; ya sea para provocar el interés o para conquistar a Ramiro, el comportamiento corporal y gestual de Araceli es leído como una insinuación. Ambas, por tanto devienen cuerpos disponibles, es decir que se puede decidir sobre ellos y esto incluye la “salvación” o el castigo. Así, el sastre casa a María con Abud para resguardarla tanto de la pobreza como del deseo masculino. Sin embargo, no deja de imponerle al cuerpo de María Linar una voluntad ajena que reduce al cuerpo a bien intercambiable. El castigo llega para ambas en forma de acoso, señalamiento social e incluso la violación.

Ser cuerpo disponible resulta de romper las reglas que el patriarcado ha impuesto para controlar el cuerpo de la mujer, de ahí que los cuerpos puedan ser castigados. Si el deseo masculino es entendido como activo y dominante, la sexualidad femenina deberá ser recatada y controlada si no quiere ser leída como seductora y por tanto pasar a ser cuerpo disponible. Bajo este imperativo, el deseo masculino será responsabilidad de los cuerpos femeninos que lo susciten. De ahí que tanto Araceli como María Linar sean vistas como provocadoras tanto del deseo masculino como de la desgracia de los hombres que las desean. La mujer fatal levanta el velo de estos personajes para mostrar al cuerpo disponible que ellas representan, y que es presa de una estructura de poder patriarcal. Como se vio, no solo se trata de Evas tentadoras que llaman a la calamidad; María Linar y Araceli, son leídas como mujeres perniciosas en tanto la mirada deseante del varón está legitimada, y culturalmente se pretende que la mujer se cuide de esta mirada. De no hacerlo, la culpa recae en ellas y quienes señalan a María y Araceli, ya se vio en el apartado anterior, son los quiteños en el primer caso y Ramiro en el segundo. Finalmente queda claro que ese dedo índice que las ubica en la figura de la mujer fatal tiene naturalizada la estructura patriarcal que produce cuerpos disponibles, y desde esa estructura apunta a la Linares y Araceli.

Capítulo segundo

Despliegue de poder y cuerpos vulnerados

1. Los cuerpos que ostentan el poder

Ramiro, Boccaccio y el Canónigo Moscoso violentan los cuerpos de Araceli y María Linar. Tal violencia resulta un ejercicio de poder de un cuerpo masculino sobre otro femenino. Sin embargo, al cuerpo sexuado se le añaden otros factores que le suman un cierto estatus a los personajes masculinos. Así, por ejemplo, el cuerpo de Ramiro deja de ser el de un provinciano de Corrientes para investirse bajo el título de “Doctor en Jurisprudencia”. Del mismo modo, Boccaccio cubre los rasgos que afean su cuerpo con signos del poder mediático y económico que lo hacen aceptable entre la crema y nata quiteña. Por su parte el Canónigo Moscoso se cubre con una sotana que lo presenta como un hombre santo, y, por tanto, autoridad moral de la ciudad. De modo que los cuerpos masculinos que ostentan el poder a través del uso de diversas formas de violencia sobre el cuerpo de los personajes femeninos están investidos de un reconocimiento social.

Según Bolívar Echeverría (2010) la vida centrada en la producción capitalista exige un modo especial de comportamiento humano que demuestre una racionalidad productiva en rasgos visibles, más allá de la blancura de piel. Echeverría habla de un racismo ético que de algún modo ha superado al racismo étnico y que exige que los cuerpos que se pretendan blancos, no desde el color de la piel, sino desde la búsqueda y pretensión de un estatus que evidencie la adherencia al sistema productivo. Esto genera un prestigio que en las novelas se exhibe, en una puesta en escena de rasgos que denotan autoridad profesional o económica. Tal autoridad coloca a los personajes masculinos en una posición privilegiada con relación a los personajes femeninos. Ramiro hace explícita esta situación al referirse a Araceli de la siguiente manera: “Pobre –agregó Ramiro–, estas pibas provincianas creen que París queda aquí a la vuelta, y que cualquiera va. (Giardinelli 1999, 50). La cita confirma una relación asimétrica entre los personajes masculinos y femeninos, en ese sentido, la violencia que los personajes masculinos perpetran sobre María Linar y Araceli resulta un doble ejercicio de subordinación. El primero de índole social que coloca al hombre prestigioso sobre la adolescente y la mujer promiscua, y el

segundo, de índole física que se concreta en el cuerpo disponible y luego violentado de los personajes femeninos.

La relación de poder descrita en el párrafo anterior ocurre tanto desde el imperativo masculino que Marqués (1997) define desde el “ser importante”, como desde la lógica de la productividad propuesta por Echeverría. En un orden patriarcal ambas lógicas se complementan de ahí que se forme a los hombres para ser fuertes, competitivos, arriesgados y prestigiosos. Todo ello se resume en las siguientes palabras: “ser varón en la sociedad patriarcal, es ser importante, de modo que quien es varón sólo si consigue ser importante llega a ser propia y plenamente varón” (Marqués 1997, 23). El prestigio en muchas medidas se da en cuanto una persona porta rasgos visibles de su adherencia al sistema productivo. El título académico de Ramiro y el dinero de Boccaccio son parte de esa búsqueda de reconocimiento tanto frente a otros hombres como frente a las mujeres. La modernidad capitalista disciplina los cuerpos para que estos sean productivos. Boccaccio y Ramiro resultan ejemplos perfectos, en tanto han interiorizado las exigencias del sistema. En la medida en que el cuerpo es disciplinado, es ahí donde han de inscribirse los signos de productividad y acumulación de capital que facilitan que se cumpla el imperativo masculino de “ser importante”. Por lo tanto se trata de “rasgos visibles que acompañan a la productividad desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la medida y compostura de sus gestos y movimientos” (Echeverría 2010, 59). De ahí que Ramiro conduzca un Ford del año 47 y hable de sus estudios en Francia, y Boccaccio busque aparecer junto a la élite quiteña y el espacio que le rodea esté dotado “de guardianes, teléfonos de mil colores, puertas de seguridad, pestillos automáticos, cajas fuertes” (Égüez 2010, 100).

Ramiro, ante los ojos de los habitantes de Corrientes, y Araceli entre ellos, aparece como un hombre privilegiado y prestigioso porque “ha recorrido mundo, ha vivido lejos, y regresa a su tierra después de ocho años y tiene apenas treinta y dos” (Giardinelli 1999, 10). Corrientes y Fontana constituyen el escenario principal de la novela, y son descritos como ciudades pequeñas, con algo de rural. El doctor Tennembaum llega a referirse a Fontana como “este pueblo de mierda” (24). En ese sentido, viajar a Europa constituye una especie de hazaña que muy pocos en Corrientes pueden conseguir. Ramiro salió del pueblo y ha visto el mundo, tal hecho exhibe un

prestigio que parece confirmarse en su prometedora carrera: “él era un joven abogado egresado de una universidad francesa, doctor en jurisprudencia, especializado en Derecho Administrativo, que muy pronto iba a incorporarse a la Universidad del Nordeste como profesor” (20). Un título académico obtenido en Francia será un signo de distinción que además demuestra que Ramiro adscribe al sistema productivo y está listo para acumular capital, y, por lo tanto, para ejercer un cargo de reconocimiento social. De modo que, Ramiro se encuentra envuelto en un brillo que lo distingue del resto de ciudadanos de Corrientes, y que explica la mirada “deslumbrada” de Araceli la noche de la cena en casa de los Tennembaum.

La adscripción a la modernidad capitalista, es decir, el hecho de que Ramiro asuma la productividad como característica resulta una condición necesaria para trabajar dentro del sistema educativo de Argentina. Ahora bien, la novela está ambientada en la dictadura de Videla, lo que hace más rígidas las condiciones para tener un cargo de prestigio, como el ser profesor universitario. No se trataría solamente de la distinción que le otorga un título obtenido en Francia, frente a otros ciudadanos de Corrientes, ni de moverse con seguridad y mesura en los espacios. El propio Echeverría (2010) indica que en casos de recomposición del Estado capitalista el racismo ético puede extremarse. De modo que Ramiro debe cumplir una condición más que el teniente coronel Alcides Gamboa deja clara: “voy a ser claro nuevamente, doctor, usted no está siendo admitido en la universidad solo por sus estudios, ni por sus títulos. En el proceso en el que estamos empeñados las Fuerzas Armadas, ello no es posible sin nuestro consentimiento” (74). La dictadura promueve el cuerpo disciplinado y productivo, pero los signos físicos y los méritos académicos son insuficientes si se pretende ascender en la esfera pública. La razón real para que Ramiro sea admitido en la Universidad del Noreste es que se mantuvo alejado de ideologías de izquierda. De todo ello se desprende que, en situaciones de reordenamiento del Estado, el control que este ejerce sobre los cuerpos se hace más rígido. Y, a pesar de esta rigidez, Ramiro cabría dentro de los cuerpos que gozan de prestigio en el sistema de control.

Luna caliente refiere a la situación de la Argentina de 1977. No solo ubica a la novela en el contexto de la dictadura, sino que expresa claramente el control que se ejerce desde el Estado sobre los individuos. Como se vio en el párrafo anterior Ramiro calza en el tipo de cuerpo promovido por el sistema dictatorial. El hecho de no “estar

contaminado” (74) con ideologías de izquierda podría incluso librarlo de la cárcel a pesar de que el inspector conoce su culpabilidad. De este modo, el asunto de la dictadura dentro del relato, va más allá de la sola exposición del tipo de cuerpo que se promueve y los rasgos que le otorgan prestigio a un individuo en ese régimen. La novela apunta a un sistema de justicia que plantea una diferenciación entre vidas preservarles y vidas desechables y se relaciona con lo expuesto por Echeverría en el párrafo anterior. De ahí que el jefe de la Policía de la Provincia diga: “esperábamos mucho de usted. No nos sobran hombres preparados y sin contaminación ideológica [...]. Si usted confiesa, podemos ayudarlo [...]. Nos interesa usted; no ese borracho” (74-75). La cita muestra la diferencia entre los cuerpos cuya vida vale la pena proteger y aquellos que no en un determinado sistema. En palabras de Gabriel Giorgi se trata de “distribución y el juego biopolítico, es decir arbitrario e inestable, entre persona y no-persona, entre vidas reconocibles y legibles socialmente, y vidas opacas al orden jurídico de la comunidad” (2014, 30). Tal distinción arbitraria plantea un modelo de ciudadano promovido por un sistema disciplinario y productivo que en este caso no es solo capitalista, sino que se relaciona con el régimen dictatorial. El “juego biopolítico” que establece la dictadura hace a Ramiro un cuerpo prestigioso, una vida reconocible, y que incluso podría llegar a ser impune en la medida en que el hombre asesinado era un “borracho”, una vida no valiosa para el régimen. Hasta ahora el protagonista de *Luna caliente* se cobija bajo un halo de prestigio social que lo sitúa por encima de Araceli y su padre, en tanto cumple con los parámetros del capitalismo moderno que se endurecen en periodos dictatoriales.

Ahora bien, como se vio más arriba, sobre Ramiro se intersecan tanto el imperativo de prestigio masculino como el sistema civilizatorio de la modernidad capitalista. Y, si bien ambos pueden complementarse, no son intercambiables. Ramiro no es solo el prospecto del hombre exitoso en la esfera pública; es también un hombre con conflictos personales, que atañen a una forma de entender la masculinidad y de relacionarse con las mujeres. Según, Mara Viveros (s.f.) existen diferentes vías para probar la masculinidad, sin embargo unas son más prestigiosas que otras. Para esta autora, la capacidad de conquistar mujeres es una de las vías más prestigiosas. Esto ocurre en tanto la sexualidad masculina es incitada y sobre el hombre se construye la idea del “conquistador”. Es decir que, el hombre debe demostrar que es hombre de diversas maneras: ganando competencias, arriesgándose, haciendo deportes y conquistando

mujeres. De ahí la frase común entre los jóvenes: “hazlo, si eres hombre”. Conquistar a una mujer, en ese sentido, viene a ser una prueba de hombría, y, de no conseguirlo, el fracaso golpearía al ego masculino. De ahí que Ramiro se defina a sí mismo de la siguiente manera: “él Ramiro Bernárdez, el gran macho, el argentino maula que no fue capaz de alzarse a una francesita en París, anoche se había convertido en un vulgar violador. Por miedo, por terror” (Giardinelli 1999, 44). La cita manifiesta un conflicto interno del protagonista en el que este resalta la conquista fallida de una mujer en París, describiéndola como incapacidad; y, opone a esta incapacidad el hecho de haber violado a Araceli.

El protagonista siente haber pasado del fracaso de la conquista a la violencia, en ambos casos el punto de referencia es una mujer y responden a una forma de relacionarse con las mujeres. Si estas son el objeto de deseo naturalizado, y el hombre ve la conquista de una mujer como una prueba para confirmar su masculinidad, el cuerpo de la mujer pasa a ser el misterio sobre el que la virilidad pretende erigirse, y que, al no poder resolverse debe poseerse. En ese sentido, la mujer es la posibilidad de demostrar la masculinidad así como ver esa masculinidad fracasar, de ahí que despierte deseo y miedo. Ramiro lo dice con las siguientes palabras: “por desearlas y necesitarlas, les tenemos miedo. Nos causan pavor. ¿O no era eso lo que había sentido Frente a Araceli esa noche? [...] ¿No le había pasado, antes, con muchas mujeres? Caray, sí, con todas, cada mujer que había conocido en su vida había dignificado un minuto de terror” (44). El miedo marca la relación de Ramiro con las mujeres y a este conflicto interno se suma la constatación del fracaso en una conquista amorosa. Ramiro, el hombre que viola a Araceli, indudablemente cumple con el imperativo de “ser importante” en la esfera pública, y sin embargo, presenta una masculinidad herida que es cuestionada permanentemente, y que, como respuesta al temor encuentra la violencia.

De un modo similar, detrás de la elevada posición económica y social alcanzada por Boccaccio se esconden conflictos alrededor de su origen humilde y su masculinidad. En su juventud Boccaccio “trabajaba en un oscuro taller de provincia restaurando imaginería colonial” (Éguez 2010, 50). En esa situación económica el Gran Difamador soñaba con “ser famoso y con su fama conseguir a la más hermosa bailarina árabe o a la más bella modelo europea” (50). La cita deja claro el deseo del personaje masculino por salir de la pobreza y con esta del anonimato, como condición previa para tener una mujer

hermosa a su lado. Si la fama y el dinero son necesarios para “conseguir” una mujer bella, quiere decir que Boccaccio tiene el ego masculino resquebrajado, y la razón está en su propio cuerpo. El Gran Difamador era “calvo y arrugado casi desde niño, siempre tuvo la apariencia de un feto arropado” (99). A esta descripción se le suma la baja estatura de Boccaccio, la voz narrativa varias veces lo llama “enano”.

Queda claro que Boccaccio ve en su propio cuerpo y su condición económica como obstáculos para cumplir con el imperativo masculino de “ser importante”, en tanto difícilmente ganaría una competencia física, no tiene ningún signo visible que denote prestigio social, las mujeres que él desea parecen inalcanzables, y es invisible en la esfera pública. De modo que, si su capacidad física no puede otorgarle cierto reconocimiento frente a hombres y mujeres, el ascenso social sí lo hará después de todo Según Bourdieu “el hombre ‘realmente hombre’ es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad que se le ofrece de incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera pública” (2000, 69), es decir aquel que decide y es capaz de buscar el reconocimiento a través del diferentes vías. Tener distinción en la esfera pública en la modernidad capitalista es adherirse al sistema productivo, acumular capital y exhibir rasgos que demuestren tal adherencia, poder adquisitivo o una elevada posición social. De ahí que, el Gran Difamador haya decidido “ser el hombre más poderoso del país” (Égüez 2010,96). Ahora bien, su nueva posición económica le garantizaría la aceptación de la élite quiteña, la admiración y envidia de los hombres más poderosos de la ciudad, e incluso las galanterías de algunas mujeres, excepto de la que él deseaba: María Linar. “Poseerla” era lo que le faltaba para conquistar todo lo que se había propuesto.

El deseo de Boccaccio por “conseguir” a la mujer más bella parece volverse posible cuando conoce a María Linar, sin embargo ella lo rechaza: “es demasiado adefesio para mí –dijo la niña acariciándose los senos” (99). El rechazo de la protagonista no es aceptado, Boccaccio pretende tener a María Linar a su lado ya sea conquistándola con flores, ya sea chantajeándola con escándalos publicados en su diario. En ese sentido “la Linar fue la espina y el capricho de Boccaccio” (99). El rechazo de María sería el inicio de años de acoso que el hombre más poderoso del país emprende sobre la mujer de mala fama de la ciudad. El Gran Difamador vio en la fama y en la elevada posición económica la forma de conquistar mujeres y merecer el reconocimiento y respeto de la sociedad quiteña. Una vez que el poder económico y mediático está en sus manos, cree merecer a

la mujer que él desea, y cree que es posible “tenerla” como tiene su fortuna. De ahí que el gran difamador diga: “Me he de comer esa tuna aunque me espine las manos” (99). En ese sentido, Boccaccio pretendía extender su poder económico al cuerpo de María Linar, a quien no pudo impresionar con regalos ostentosos, y por esta razón utilizó la calumnia. Tal puesta en escena del poder mediático busca más exhibir un dominio sobre la Linares que llegar a ella. En palabras de Bourdieu: “el acoso sexual no siempre tiene por objetivo la posesión sexual que parece perseguir exclusivamente. La realidad es que tiende a la posesión sin más, mera afirmación de la dominación en su estado puro” (2000, 35). En ese sentido, el acoso no se direcciona al éxito de la conquista sino a la ostentación de poder, en tanto el acosador impone su voluntad, violenta la intimidad del otro, le demuestra al acosado que es capaz de dañarlo. Inventándole un muerto, o culpándola del desfalco del terremoto de las flores en la sección de noticias de *El Mercantil*, Boccaccio pretendía mostrar a María Linar el poder que tenía sobre ella y su reputación, y obligar a la protagonista a recurrir a él.

Boccaccio llegó a tener una posición privilegiada, que se asienta sobre una cuantiosa fortuna y la influencia política que ofrece un medio de comunicación prestigioso, él “era el puntal de la sociedad, era la mano divina que encubría todo, la voz que silenciaba los escándalos, el billete que edulcoraba lo podrido, el poder que sostenía el poder” (Égüez 2010, 98). Si el Gran Difamador llega a esta posición es por una absoluta necesidad del reconocimiento que su cuerpo y su situación económica inicial le habían negado. Sin embargo, entre los sueños que Boccaccio abrazó para elevar su ego masculino estaba “poseer” a la mujer más bella. Si no conseguía su amor, al menos conseguiría el prestigio masculino que otorga acompañarse de una mujer hermosa. Para ello Boccaccio mueve todo el aparataje mediático del que dispone, con la venia del Presidente de la República, para difamar a una mujer de quien los quiteños creerían cualquier cosa, pues siempre ha estado envuelta en un velo de misterio. Con esta estratagema Boccaccio consigue ser visto en público del brazo de María Linar. En palabras de la protagonista “él lo que quería era demostrar mi aceptación ante la gente” (113). En ese sentido, se trata de cumplir con el imperativo masculino de elevar su prestigio, pero el Gran Difamador va más allá de eso, con sus acciones pretende demostrar que su voluntad puede cumplirse por encima de quien sea. Tendrá el contrato estatal que desee, su palabra será creída, comprará las empresas que quiera comprar y conseguirá las mujeres que él decida,

incluso si ya lo han rechazado antes. Boccaccio se propuso ser el hombre más poderoso del país, pero no le bastó con conseguirlo, se esmera en demostrarlo, ya sea a través de la palabra tomada por cierta de *El Mercantil*, u ostentando un estilo de vida holgado, dando regalos caros a todos los ahijados pertenecientes a la élite quiteña, o emprendiendo una campaña de acoso sobre María Linar. Boccaccio pretende decidir sobre el cuerpo de otra persona, en este caso la Linares. Sin embargo, toda esta exhibición de poder es también una forma de esconder su origen, de ahí el empeño en demostrar que su voluntad se cumple por encima del resto, de ahí también que Boccaccio se empolve las mejillas. El personaje masculino cubre su cuerpo, lo blanquea para deshacerse de cualquier signo que contradiga su actual posición. El Gran Difamador, ahora llamado por todos: Don Aurelio, resulta la obsesión por el poder, y, a través del ejercicio y abuso de ese poder, lo que exhibe es una necesidad tremenda por ocultar la incapacidad que él mismo vio en su cuerpo de conquistar mujeres hermosas, y la condición económica y social de la que proviene.

Por su parte, el Canónigo Moscoso hace lo opuesto. Como sacerdote, el personaje masculino goza de prestigio y aceptación social, mientras que la protagonista era considerada “el escándalo de la grey o algo parecido” (Égüez 2011,115). Y desde su autoridad moral y eclesiástica, Moscoso no solo emprende una carrera para acercarse a la Linares, sino que, como parte de esta carrera, Moscoso trata de “redimir” a la protagonista e incluirla en las reuniones de las damas caritativas, donde siempre la rechazaron: “me invitaban a una reunión de damas caritativas. Esta vez la esquila estaba firmada por el Canónigo y traía el sello cardenalicio” (115). De esta forma, con su firma acompañada del sello cardenalicio, el Canónigo exhibe la posición privilegiada que tiene en tanto es considerado una autoridad moral por la sociedad quiteña, y como tal, se rodea de quienes se pretenden ejemplos de la ética y la caridad, que son precisamente quienes podrían contribuir a mejorar la imagen de María Linar. Ofrecerle ser parte de ese grupo de mujeres, era ofrecerle ser “una mujer respetable”. Un favor así, debe ser agradecido, y por ello el Canónigo Moscoso va a casa de María Linar sin previo aviso, a la madrugada, y con la intención de mostrarle “un milagro... personal” (119). Ahora bien, la posición de prestigio del Canónigo Moscoso se evidencia gracias a la sotana que encubre su cuerpo. La ropa de sacerdote lo designa como tal, distinguiéndole del resto de hombres en tanto ha hecho votos de castidad. De ahí que simbólicamente se quita la sotana para

ir casi desnudo a casa de María Linar. La desnudez expone el deseo sexual que la ropa de sacerdote encubre. En ese sentido, el cuerpo descubierto de Moscoso, en la narrativa de Égüez, reafirma las intenciones del sacerdote para con la Linares, a la vez que marca la pérdida de su autoridad. El canónigo en calzoncillos largos, botines y sombrero de ala ancha exhibe un estado “deplorable”; de la sobriedad de la sotana cae en la ridiculez.

Tanto Moscoso como Boccaccio utilizan todos los medios de los que disponen para acercarse a María Linar. El primero con la intención de mantener un encuentro sexual, el segundo con la sola intención de imponer su voluntad. En todo caso, se trata de un ejercicio de poder, por parte de hombres prestigiosos sobre una mujer con mala reputación. Se trata de un poder que subordina a María Linar de dos maneras, por un lado está el prestigio social y por el otro una violencia estructural que reproduce relaciones de género asimétricas, mantiene el status de los agresores y encubre la corrupción del gobierno. Ahora bien, Égüez desarrolla una estrategia narrativa que explicita la relación de poder entre la Linares y el Canónigo Moscoso o Boccaccio al punto de caricaturizar a los personajes masculinos para hacerlos ver ridículos y despreciables. De ahí que podamos ver al sacerdote “parado ahí, arrimado a la puerta con las manos entre las mangas de su sotana, como contando billetes por dentro, santificando la putería” (116). O, al hombre más poderoso del país, descrito desde la fealdad y la pequeñez física. Tales descripciones, propuestas por el autor, hacen odiosos a los personajes, y más allá de eso, revelan y caricaturizan un lado oscuro del poder religioso y mediático del que son parte Boccaccio y Moscoso. Lo que genera cierta identificación del lector con María, cosa que no ocurre con Araceli.

Si los agresores en *La Linares* son odiosos y caricaturescos; en *Luna caliente*, la estrategia narrativa propende cierta identificación con el protagonista a pesar de que viola e intenta asesinar al personaje femenino. En la estrategia narrativa propuesta en *Luna caliente*, el prestigio del que goza Ramiro no solo establecen una relación totalmente asimétrica frente a Araceli sino que también aparecen para hablar de las posibilidades extremas a las que puede llegar un individuo. Él, que podría ser parte del aparataje estatal, terminó convertido en un violador y asesino que no deja de sorprenderse de sí mismo. El violador de Araceli, como vimos más arriba, no solo es un hombre que cumple con el imperativo masculino de ser importante en la esfera pública; es también un hombre con miedo que transfiere todos sus temores y todo su deseo sexual al cuerpo de una

adolescente. El resultado es una violencia que, como se vio en el primer capítulo, bajo una perspectiva machista podría justificarse en tanto Araceli aparece como provocadora; y por otro lado, el lector asiste al sufrimiento, dudas, temores y planes de Ramiro. De ahí que contrario a Boccaccio, Ramiro produce cierta identificación con el lector. Sin embargo, el hecho mismo de que la violencia pueda justificarse habla de un sistema patriarcal presente en la estructura narrativa de la novela.

2. *Luna caliente*: hipersexualización del cuerpo, deseo y violencia sexual.

La violación es un crimen que vulnera, humilla y despoja a la víctima de todo control sobre su propio cuerpo. De ahí que tal crimen quepa dentro del lenguaje de las relaciones de poder, del que domina, subordina y humilla, frente al que es dominado, subordinado y humillado. Ramiro viola a Araceli, es decir, ejerce poder sobre su cuerpo, pero este poder no es solo físico; se inscribe en las relaciones sexo-genéricas que culturalmente se reproducen pues “el acto de violencia es muchas cosas a la vez. Es el hombre individual ejerciendo poder en relaciones sexuales y, al mismo tiempo, la violencia de una sociedad jerárquica, autoritaria, sexista proyectada a través de un hombre individual hacia una mujer individual”. (Kaufman 1989, 19). Kaufman inscribe la violación dentro de un tipo de sociedad que la posibilita e incluso podría justificarla en tanto reproduce relaciones de género asimétricas. Por lo tanto una violación sexual es parte de una violencia estructural con la que operan las sociedades patriarcales. Esta estructura se evidencia en la novela en la medida en que la violencia sexual de la que Araceli es víctima, queda enmarcada por una serie de actitudes y comportamientos corporales ambiguos por parte de Araceli, que Ramiro y la voz narrativa describen como provocadores. Ahora bien, este velo de seducción desde el que se describe a Araceli convierte al cuerpo de la joven en un cuerpo hipersexualizado, y esto último, en el escenario propuesto en la novela y leído desde una cultura patriarcal, incita tanto el deseo sexual como la violencia del protagonista.

En un primer momento al cuerpo de Araceli, descrito desde la mirada deseante de Ramiro, se le adjudica una intención provocadora; y, en un segundo momento, el deseo que Araceli experimenta por Ramiro es definido por el protagonista como “insaciable”. Tal hipersexualización con la que se describe el cuerpo de Araceli consigue dibujar sobre

el personaje femenino el fantasma de la víctima incitadora. Esta idea es posible en la lógica patriarcal en tanto al hombre se le adjudica una sexualidad activa, el poder de controlar a mujeres y niños, así como características asociadas con la violencia y la fuerza, mientras que a la mujer se le educa para controlar su sexualidad en tanto es el objeto de deseo naturalizado y de hacer lo contrario pasa a ser cuerpo disponible. Solo bajo esta lógica, el comportamiento corporal de Araceli, leído como provocación sexual, podría considerarse la “motivación” que justifica al violador. Que la violencia sexual pueda justificarse bajo el relato de la provocación ubica las acciones del agresor en el plano de un “deseo incontrolable”. De ahí que Ramiro describa a Araceli como “la piel más excitante que jamás conocería” (Giardinelli 1990, 106); y que llame a la violación y a los otros contactos sexuales consentidos con Araceli “arranque” o “desborde de locura”, y los explique diciendo: “es que es hermosa, carajo, diabólicamente hermosa” (82). El deseo, en ese sentido, aparece contrario a la voluntad del protagonista, pero superior a ella. Ramiro se ve a sí mismo como víctima de sus propios deseos, y, sin embargo, en esta forma de explicar los hechos se confirma un orden cultural en el que es posible pensar en una víctima provocadora de su propia violación, y en una sexualidad masculina amenazante.

El cuerpo de Araceli descrito desde la mirada deseante de Ramiro es hipersexualizado tanto por el deliberado recorrido que la vista del protagonista hace por el cuerpo de Araceli como desde la adjudicación de una intención seductora a los gestos de la joven. En tales descripciones hay una carga sexual en la forma en que la voz narrativa aborda el cuerpo de Araceli. Así, la atención de Ramiro está en los senos, las caderas, la piel y las piernas de Araceli. Estos fragmentos del cuerpo femenino han tenido históricamente una connotación sexual, a ello se suma una narración con cierta entonación erótica: “no podía dejar de mirar a Araceli, ni a su falda corta que parecía remontarse sobre las piernas morenas, suavemente velludas, impregnadas de sol, que en ese momento brillaban a la luz de la luna [...]. Araceli no dejó de mirarlo ni un minuto, con una insistencia que lo turbaba y que él imaginó insinuante” (Giardinelli 1999, 10-11). Los ojos de Ramiro no solo examinan el cuerpo de Araceli; parece acariciarlo, atravesar la ropa de la joven y finalmente dibujar las piernas de Araceli desde el deseo de quien mira.

A esta objetualización del cuerpo femenino se le suma la mirada insistente de Araceli, una mirada calificada de insinuante. Ambos movimientos hipersexualizan el cuerpo de Araceli, haciéndola aparecer bajo la figura de víctima provocadora, y justificando el deseo de Ramiro. Más allá de eso, ubican al deseo del protagonista en el terreno de lo incontrolable. Así, cuando Ramiro va a la habitación de Araceli y la mira desde la puerta, ella duerme y sin embargo la imagen descrita se revela seductora y altamente sexual: “Araceli estaba con los ojos cerrados, de cara a la ventana y a la luna. Semidesnuda, solo una brevísima tanga apretaba sus caderas delgadas. La sábana revuelta cubría su pierna y mostraba la otra, como si la tela fuese un difuminado falo que merodeaba su sexo” (15). De la insinuación erótica de las formas de Araceli vistas a través de transparencias y juegos de luz y sombra, la voz narrativa pasa a la explícites del cuerpo semidesnudo a punto de ser penetrado por un falo hecho de tela, que solo está en la imaginación del protagonista. Ahora bien seguida de la imagen de Araceli, se presenta otra, que hace alusión al sexo del protagonista: “Ramiro se quedó quieto, en la puerta, contemplándola, azorado ante tanta belleza; respiraba por la boca, que se le reseco aún más, y en seguida reconoció la erección paulatina e irreversible, el temblor de todo su cuerpo” (15). La voz narrativa utiliza la palabra “irreversible” para definir la erección de Ramiro, lo que significa que no puede volver a su estado anterior, pero también que solo puede continuar en único sentido. Así, el deseo de Ramiro entra en el terreno de lo incontrolable, y su sexo parece dominar todo el cuerpo del protagonista.

El deseo que Ramiro siente por Araceli es descrito desde lo irrefrenable, desde lo que no se puede contener y se apodera del cuerpo, pero también desde el temor y la culpa. En todas esas dimensiones el deseo de Ramiro se apodera de él y la voz narrativa describe al protagonista a partir de la renuncia a pensar más allá del deseo que gobierna su cuerpo: “no podía pensar. Pero en seguida se dio cuenta de que no quería hacerlo, porque algo le decía que ya sabía lo que iba a pasar, su propia ansiedad le anunciaba una tragedia [...]. Porque el silencio era total y el recuerdo de Araceli era desesperante y su excitación incontenible” (14). “Excitación incontenible” y “erección irreversible” funcionan como términos intercambiables. En ambos casos indican la imposibilidad de Ramiro para controlar su cuerpo, así como el poderoso impulso hacia una única dirección, Araceli. Tal impulso del deseo se concentra en solo órgano, el pene de Ramiro, que funciona como motor para todo el cuerpo. De ahí que la voz narrativa haga alusión a un miembro erecto,

describiendo tal movimiento desde la dureza y la imposibilidad de regresar a su estado anterior de flaccidez, todo ello en oposición a un cuerpo debilitado, enfebrecido: “se apretó el sexo, erecto, dolorosamente endurecido, como si estuviera por romper las costuras del pantalón. Se sintió enfebrecido, Tenía la boca reseca. Le dolía la cabeza” (13). Así, el pene del protagonista aparece como independiente de su propio cuerpo, y con el poder suficiente para controlarlo. Si la erección es una respuesta biológica a la excitación sexual, se ubica en el terreno del deseo. La violación por lo tanto aparece en el texto narrativo como producto de un deseo incontenible, y el cuerpo de Ramiro gobernado por su sexo. Se reproduce la idea de una sexualidad masculina desbordada y amenazante, idea que naturalizada enseña a la mujer a protegerse del deseo masculino, a la vez que hace aparecer al fantasma de la víctima provocadora. De ahí que los gestos de Araceli, incluyendo su puerta entreabierta, generen un ambiente de seducción y la posibilidad de que la joven está esperando a Ramiro en su habitación.

Ramiro imagina constantemente a Araceli, incluso podría decirse que la imagen de la joven se apodera de la mente del protagonista: “le era imposible dejar de pensar en ella, de imaginarla desnuda. No sabía qué hacer, pero algo tenía que hacer. Fumó varios cigarrillos, muchos de ellos dejándolos a la mitad, y finalmente se puso de pie y miró su reloj. La una y media de la mañana. ¿Qué estoy haciendo?, se preguntó, debo dormir. Pero abrió la puerta y volvió a asomarse al pasillo” (Giardinelli 1999,14-15). De este modo los pensamientos y acciones de Ramiro quedan descritos como una batalla interna en la que el protagonista decide dormir, regresar al cuarto, o solo mirar a Araceli; pero hace lo contrario. Hay entonces una suerte de desdoblamiento del personaje, como si la conciencia de Ramiro se separara de su cuerpo y mirara impotente y avergonzada sus propias acciones. De ahí que el protagonista tenga que ahuyentar “una voz que le decía que se había convertido en una bestia” (18).

Ahora bien, a pesar de los pensamientos de reprobación Ramiro no se detiene, y más allá de eso, encuentra la manera de justificar sus acciones aludiendo a la belleza de Araceli, al deseo incontrolable que sintió y llamando a la violación “desborde” o “locura” (103). La sola posibilidad de justificar la violencia sexual a partir de un deseo incontrolable deja nula la voz que reprueba las acciones de Ramiro, a la vez que exhibe un orden cultural que incita la sexualidad masculina, atribuyéndole características como incontenible, irrefrenable, o, desbordada, lo que naturaliza la violencia. La violación, por

lo tanto reafirma un poder socialmente construido, pero fundamentado en la diferencia biológica de hombres y mujeres: “la violación es un crimen que no sólo demuestra poder físico sino que lo hace en el lenguaje de las relaciones hombre/mujer [...]. Es el crimen por excelencia contra las mujeres ya que a través de él se expresa plenamente la diferenciación de los seres humanos basada en el sexo” (Kaufman 1989, 45). En ese sentido Ramiro ejerce, a través de la violación, un poder sobre Araceli que no solo es físico, se trata de una violencia que domina y controla el cuerpo de la mujer en su totalidad, a la vez que confirma las relaciones de poder entre los géneros.

De modo que la violación que Ramiro perpetra es un asunto de poder: “poseer sexualmente, como en francés *baiser* o en inglés *to fuck*, es dominar en el sentido de someter a su poder, pero también engañar, abusar o, como decimos, ‘tener’” (Bourdieu 2000, 33). La violencia sexual es posesión en tanto hay un cuerpo que domina y somete a otro. Ambos términos, dominar y someter, refieren a mermar la voluntad ajena para imponer la propia, en ese sentido, el cuerpo de Araceli es despojado de toda capacidad de decidir, para dar paso a una sola voluntad, la de Ramiro. Entre Ramiro y Araceli hay además una estructura biopolítica que se confirma en los pensamientos de Ramiro que describen a Araceli como provocadora o en otras palabras como una mujer que rompe la norma de cuidarse del deseo masculino. Se trata pues de una categorización de cuerpos dentro de un orden, que para mantenerlo es necesario “sujetar los cuerpos y la vida que los atraviesa a una norma biopolítica que fue europea, capitalista y formateada en modelos disciplinarios, un bios definido a partir de signos raciales, culturales y económicos [...] que definen el terreno de las vidas propiamente humanas y las vidas a subordinar” (Giorgi 2014, 64). Las vidas propiamente humanas son aquellas que cumplen con el régimen disciplinario de productividad, la heterosexualidad, la medida, la familia como institución. Esto llevado a términos más concretos de construcción de género es también un modelo disciplinatorio que une sexualidad femenina, reproducción y matrimonio. Por lo tanto aprueba la subordinación de aquellas que pueden ser descritas como seductoras o promiscuas. Si la voz narrativa puede insinuar que la actitud ambigua de Araceli aprueba e incita el deseo de Ramiro entonces su vida queda al margen de la norma y puede ser subordinada. Araceli está en el umbral de la prostituta, la loca, el mendigo, la lesbiana, la adolescente embarazada, la mujer promiscua. Se trata entonces del hombre recién llegado de Francia a punto de iniciar una carrera como académico, frente a una

adolescente que rompe las reglas del control de su sensualidad, en tanto muestra las piernas y mira a ese hombre constantemente. Si era el orden dictatorial el que legitimaba la vida de Ramiro frente a la del doctor Tennembaum en tanto la primer era útil para el sistema, ahora es el deseo sexual de Ramiro, apoyado en el sistema sexogénico, el que reduce la vida de Araceli, en tanto ella parece estar “provocándolo”.

Como se vio más arriba es el propio Ramiro quien se convence de que Araceli estuvo seduciéndolo; luego de batallar consigo mismo descubre, tras la puerta entreabierta de la joven, que ella duerme, entonces “se sintió desconcertado; se reprochó su fantasía [...] toda la malicia de la situación estaba en su propia cabeza, en su podrida lujuria se dijo. Pero también pensó se ha dormido, la yegüita seductora tuvo miedo y se durmió. Lo impresionó la rabia que sentía, pero en su estómago hubo algo de alivio (Giardinelli 1999, 15). El desconcierto de Ramiro se debe a la constatación de que la actitud seductora de Araceli estaba más en su propia cabeza que en la intención de la joven. Ahora bien, tal constatación no es del todo aceptada, de ahí que, seguido de este razonamiento el protagonista llame a Araceli “yegüita seductora”. El calificativo alude directamente a la intención de provocar el deseo sexual, pero el término “yegüita” hace referencia a un animal que usualmente se monta y que en el imaginario cultural debe ser domado. Montar y domar son términos que tienen altas connotaciones sexuales y que le confieren al acto sexual una relación de poder naturalizada entre dominador y dominada, activo y pasivo, el que penetra y la que es penetrada. De modo que, el calificativo “yegüita seductora” podría significar: la que provoca y debe ser domada. De este modo, Ramiro sostiene una imagen hipersexualizada de Araceli, que justificaría la agresión sexual en dos sentidos; el primero, desde la provocación o incitación, y el segundo desde el disciplinamiento: Araceli es provocadora, así que debe ser “domada”, debe cumplir el imperativo del control de su cuerpo. Sin embargo, ella duerme, a pesar de que Ramiro está convencido de la intención seductora de Araceli este hecho le lleva a constatar que de haber tenido tal intención, no pretendía llegar al acto sexual. A pesar de la fantasía rota el protagonista aprovecha la puerta entreabierta de Araceli para acceder a ella: “él se acercó lentamente hacia la cama y se sentó, sin dejar de mirarla a los ojos, penetrante, como si supiera que esa era una manera de dominar la situación” (16). La mirada que antes se paseaba libremente por el cuerpo de Araceli, es ahora feroz, es una extensión del sexo de Ramiro

que pretende “dominar la situación”, o dominar a Araceli para que no grite, para que no ponga resistencia.

De la invasión del espacio, Ramiro pasa a la invasión del cuerpo, él acaricia a Araceli. Aquí ocurre la segunda constatación de que ella no quiere mantener relaciones sexuales con el protagonista: “Qué divina que sos –le dijo, y fue entonces que advirtió en ella el terror, el miedo que la paralizaba. Estaba a punto de gritar: tenía la boca abierta y los ojos que parecían querer salirse de la cara” (16-17). En este momento el deseo sexual es deseo de poseer y dominar. Ambos son términos violentos que no solo aluden a los golpes que Ramiro propina a Araceli para callarla, doblegarla y finalmente penetrarla; una violación es siempre una intrusión en otro cuerpo que genera sentimientos de impotencia, vulnerabilidad y humillación: “un ataque sexual representa una gran invasión personal y una violación extrema de la integridad corporal. Aunque la víctima de un ataque no sexual puede experimentar intensos sentimientos de impotencia, un ataque sexual siempre implica un alto nivel de vulnerabilidad e intrusión que rara vez se encuentra en los ataques físicos” (Beneyto 2002, 60). En otras palabras la violación reduce por completo el cuerpo de la víctima. Ramiro, por tanto, toma para sí el control absoluto del cuerpo de Araceli. La resistencia de la joven resultó una lucha perdida por su propio cuerpo, que solo aumenta la fuerza con que Ramiro la somete a su voluntad. De forcejeos y mordiscos el protagonista pasa rápidamente a golpes contundentes en el rostro de Araceli que la dejan inconsciente: “como Araceli gimoteaba ahora ruidosamente volvió a pegarle [...]. Para Ramiro no fue difícil contenerla, y poco a poco ella se fue quietando. Araceli había dejado de resistirse, como cayendo en un sueño aletargado” (Giardinelli 1999,18). La violación en ese sentido es descrita como una lucha, en la que Ramiro doblega y somete a su contrincante afirmando un poder fundamentado en el sexo. Un poder que atraviesa el cuerpo de Araceli, lo que incluye su vida, de ahí que ella quede inconsciente, Ramiro incluso cree haberla matado; si Araceli está viva o muerta no importa, él satisfará su deseo. La vida y el cuerpo de Araceli solo importan en la medida en que lo señalan como violador y asesino. Efectivamente, Ramiro no soporta la idea de verse a sí mismo como un violador, y mucho menos que otros lo señalen como tal. De ahí que todo el tiempo, desde que vio a Araceli en la cena, hasta que la violó, tuvo pensamientos reprobatorios alrededor de sus acciones, y más allá de eso, luego intentó huir y ocultar su crimen aun a costa de la vida del doctor Tennembaum.

Mientras Ramiro violenta el cuerpo de Araceli pensamientos reprobatorios pasan por su mente; el protagonista, en el efecto de desdoblamiento del que se habló más arriba se ve a sí mismo convertido en un ser completamente irracional, incapaz de sentir empatía por Araceli. La voz narrativa opone los sentimientos de Ramiro entre la excitación y el miedo; del mismo modo los pensamientos del protagonista quedan divididos de sus acciones. Su excitación domina su cuerpo, y esa es la razón de que el miedo aparezca; Ramiro siente miedo de su propia pasión porque no puede controlarla. En otras palabras, siente miedo de él mismo y esto es lo que hace aparecer a un espectro observador, a una conciencia que se separa de sus propias acciones y temerosa de sus propios actos emana pensamientos impotentes frente a su deseo, porque “solo podía escapar actuando, sin pensar” (Giardinelli 1999, 14). Si solo actuará, lo hará en dirección de lo que su excitación le pide por eso observa con temor su descontrol mientras aplaca a Araceli con violencia: “en seguida, espantado pero enfebrecido por su apasionamiento, empezó a morderle los labios, para que ella no pudiera gritar” (Giardinelli 1999, 18). Espantado y enfebrecido funcionan como adjetivos adversos. El primero funciona como una introspección que separa la acción del protagonista, en tanto Ramiro se asusta de lo que siente y lo que hace. El segundo define la forma en la que actúa el personaje masculino. Enfebrecido significa “exaltado, arrebatado de una pasión” (RAE 2016), en ese sentido, Ramiro estaría poseído por su propio deseo, cuyo objeto es Araceli. De este modo Ramiro actuaría bajo el dominio de una pasión incontrolable, pero estaría consciente de que sus acciones son violentas. Tal conciencia, incapaz de frenarlo, solo puede sentir vergüenza de haberse convertido en un violador, de ahí que evite mirar a Araceli mientras la viola: “hasta que Ramiro, embrutecido, ahuyentando una voz que le decía que se había convertido en una bestia, destapó la cara de la muchacha solo unos centímetros, fracturada, que lo veía con pavor, como a un monstruo. Entonces volvió a cubrirla y a pegar trompadas sordas sobre la almohada” (18). Ramiro se sabe un monstruo pero no quiere parar, callar esa voz en su cabeza es imposible cuando frente a sus ojos el terror en el rostro de Araceli se lo recuerda. Ramiro cubre la cara de Araceli y con ella cubre también la expresión de miedo que le hace saber el dolor y el espanto que está provocando.

El hecho de que no quiera verse a sí mismo como un violador confirma que el personaje está consciente de lo atroz que resulta el crimen. Sin embargo, continúa con la violación porque, si bien el crimen es horrendo, el cuerpo de Araceli no le produce

ninguna empatía, así que puede ser sacrificado a su deseo. El precio de satisfacer el deseo incontrolable del personaje masculino es el cuerpo violentado de Araceli, quien al “actuar de forma seductora” se acercó al umbral de las vidas que no caben en el orden disciplinatorio. En la narración cuya focalización está en la conciencia del protagonista Araceli no solo se acerca a ese umbral, lo atraviesa pues tras la violación desarrolló un deseo sexual por Ramiro calificado de insaciable. De este modo el juego narrativo de la novela recurre a imaginarios que se sostienen en el patriarcado para quitar a Araceli del papel de víctima, pues, si bien la violación y la resistencia de la joven fueron bastante claras, al día siguiente ella aparece compuesta y afirmando que le gustó y que quiere repetirlo. Así, el fantasma de la víctima provocadora triunfa sobre el cuerpo violentado de Araceli, gracias a la hipersexualización desde la que se describió al personaje femenino, que inicia con el fantasma de la provocación y continua en la exigencia de mantener relaciones sexuales con Ramiro.

3. *La Linares*: de la maledicencia y el acoso

La Linares de Iván Égüez recrea el Quito de 1940 a través del personaje María Linar, a la vez que María Linar es descrita por medio de lo que el resto de personajes sin nombre dicen de ella. Así, son los quiteños quienes, haciendo uso de chismes y juicios morales, construyen a “la Linares fatal”. De María Linar se dice, y lo que se dice es aceptado como verdad en las calles, casas y plazas quiteñas. En el primer capítulo el narrador refiere esta situación de la siguiente manera: “en los comentarios a través de los años la gente le ha puesto un sombrero de mujer fatal (de esos con velo y mosquitos hasta la mitad de la cara seguramente); le han puesto media nylon con línea oscura atrás y han hecho de esa línea zigzagueante, lúgubre y trepadora la imagen más lograda de su vida (Égüez 2010, 29). Para materializar el imaginario de mujer fatal, los vecinos de la ciudad recurren al vestido; la ropa cubre el cuerpo, y, según Claudia Fernández (2013), el contexto social dota de significado al vestuario y, por medio de este, al cuerpo. Así, cuando los vecinos hablan de la ropa, los amores y la sexualidad de María Linar están hablando de su cuerpo, pero no solo eso; están interpretándolo y especulando sobre este: “especular en el fenómeno de la corporalidad, es pues construir en el cuerpo del otro, desde su historia hasta sus temores y deseos [...] Es suponer en el otro su historia e intención” (Parada 1998,137). Cabe entonces hacer las siguientes preguntas; la primera,

¿qué le hace la especulación al cuerpo de María Linar? Y la segunda, ¿qué factores permiten tales especulaciones en el contexto que la novela presenta?

Para responder la primera pregunta hay que tomar en cuenta que los comentarios de los quiteños dibujan la historia de la protagonista, el origen de su ropa, la cantidad de hombres que se han enamorado de ella, sus métodos de conquista y las intenciones que ella ha tenido con esos hombres. Todas estas historias refieren a un nombre, “la Linares”; pero el nombre no está vacío, necesariamente enuncia algo: un cuerpo. Un cuerpo que es interpretado por los vecinos de la ciudad, quienes le dotan de hábitos y significaciones; de esto último resulta que las especulaciones que se hacen sobre el cuerpo de María Linar se hacen en el espacio público pero se refieren a su vida privada. Hablar de la Linares era, por tanto, construir una imagen pública de la protagonista, imagen que no necesariamente se corresponde con las acciones del personaje. Aquí la respuesta a la primera pregunta: tales especulaciones generan una imagen que sobrepasa el cuerpo material de María Linar y a la que es posible atribuirle cualquier acción, siempre que esta calce con esa imagen que, como se vio en el párrafo anterior se corresponde con “la mujer fatal”. Sin embargo, si bien el imaginario que se construye de María Linar sobrepasa su cuerpo, continúa designándolo; es así que el personaje será juzgado y tratado durante el resto de su vida como la mujer “más pública que la pila de la plaza pública” (Égüez 2010, 34).

Ya se dijo que a la Linares es posible atribírsele cualquier acción que encaje con la imagen que se construye de ella, y que esta imagen se corresponde con la de la mujer pernicioso, bella, altiva y vanidosa. Ahora bien, el origen de la ropa que usa María Linar es un ejemplo de que el nombre Linares puede convertir en verosímiles las situaciones más descabelladas. Las bocas de los quiteños encuentran en la vestimenta de María Linares prendas extraordinarias, tanto que requieren de una explicación igualmente extraordinaria:

En las calles, en los cines, en los salones y en las plazas, todos al verla decían que sus vestidos eran confeccionados en París, otros aseguraban que el modisto que cosía para usted era un ruso blanco que después de hacer ahorcar a todos sus sirvientes logró escapar con la ayuda de Dios hasta América en un baúl lleno de joyas e íconos medievales, que el ruso zarista se enamoró tanto de usted que le prometió gastar todo el dinero en las más suaves cedas y en los más finos tafetanes para diseñar él mismo sus vestidos. (32)

En la cita queda manifiesta la peculiaridad atribuida a las prendas de vestir de María Linar, si tal particularidad requiere de una explicación se debe no solo al diseño y confección de los vestidos, sino a la dimensión extraordinaria con la que se construye la

imagen de la Linares. De ahí que su ropa no pueda ser confeccionada con materiales y mano de obra a los cuales el resto de mujeres pueda acceder, y por lo tanto, lo que resultaría inverosímil, al tratarse de María Linar, puede ser creído. Ahora bien, se da por sentado que las lenguas de los quiteños colocan a María Linar en el espacio de lo extraordinario, pero ¿qué efectos tiene este desplazamiento? Por un lado, y como se dijo antes, se ubica a la Linares en el terreno de lo abyecto y de lo pecaminoso que atenta con la moral de la ciudad y en esa medida todo pecado puede atribuírsele; pero, por otro lado, este rechazo con el que los vecinos describen a María Linar deja ver otra cosa: admiración. El narrador se percata de esta tensión y dice: “He pensado que murmurar de usted era también una forma de poseerla, de querer ser usted” (30).

Admiración o deseo de ser ella, cualquiera sea el caso, tal situación ocurre en tanto María Linar era bella, pero, sobre todo, en tanto los quiteños estaban convencidos de que todo lo que el cuerpo de la Linares desease sería satisfecho a pesar de lo que se diga; al contrario del resto de vecinos y vecinas que tenían que mantener controlados sus apetitos sexuales u ocultar sus historias por temor a los juicios que de estos se hagan. La sociedad quiteña descrita en la novela establece formas de control del cuerpo; entre estas: la definición de espacios y vestimenta para hombres y mujeres, el establecimiento de la familia heterosexual y monogámica y la moral que condena la libertad sexual de la mujer. Tal control del cuerpo, que es un control sobre la sexualidad, produce una exacerbación del deseo, sobre esto Foucault dirá: “la sexualidad, convirtiéndose en un objeto de preocupación y de análisis, en el blanco de vigilancia y de control, engendraba al mismo tiempo la intensificación de los deseos de cada uno por, en y sobre su propio cuerpo” (1991, 105); así, la intensificación de los deseos y el control del cuerpo producen una constante insatisfacción del sujeto, que si cumple ciertos deseos sexuales considerados inmorales debe sentir culpa y es vulnerable de ser presa de juicios morales; en definitiva, lo que se admira de la Linares es la satisfacción de sus deseos sexuales, que los quiteños dan por hecho.

La historia de la tía Andela resulta un perfecto ejemplo de la tensión descrita líneas más arriba, pues el personaje protagoniza un relato que termina con el duelo entre un relojero y un militar. Andela, sin embargo, consciente de que su participación en esa historia se escapa a la moral de la época, se las arregla para no recibir censura alguna, tanto en el momento de ocurridos los hechos como una vez que los narra. Andela no

reprime sus deseos a pesar de las prohibiciones, pero debe ocultar tal satisfacción para evitar una posible penalidad. En el momento en que se da el enfrentamiento, el relojero muere y la relación entre Andela y el difunto se oculta de la siguiente manera: “la Andela y el milico se idearon para consagrarlo [al relojero] héroe de los servicios de inteligencia del ejército y evidenciaron a los deudos que él había sido pieza importante entre los cuadros de contraespionaje. Unos cuantos mocos, la bandera nacional encima y el asunto de celos concluido” (Égüez 2010, 30). Luego de pasados algunos años, la historia, que podría considerarse una hazaña, es narrada por la tía Andela, pero se la atribuye a la Linares evitando recibir la censura moral de quienes la escuchan. Sobre esto, la voz narrativa cuenta: “Una tarde sorprendí a tía Andela sentada en la piedra de lavar, rodeada de cinco o seis inquilinas boquiabiertas relatando con pelos y señales, en cabeza suya, una historia que bajo discreción familiar sabemos que ella protagonizó y no usted” (30). Hablar de la Linares es, en este caso, exhibir una historia que se considera inmoral, pero atribuyéndola a un nombre con un cuerpo que ya han sido señalados como perniciosos. Lo que resulta un juego en el que la protagonista de la historia se traslada al cómodo sillón del espectador, y desde ahí puede apuntar con el dedo índice lo reprehensible del hecho. Sin embargo, narrar tal historia y exhibirla hace de la misma un acto memorable, digno de ser contado. Así la reprobación con la que se apunta a María Linar esconde cierta admiración; en esta tensión se construye a la Linares fatal. La protagonista describe esta situación con las siguientes palabras: “me rechazaban y me admiraban a la vez, [...]. Siempre hubo personas que me admiraban en secreto y me difamaban en público” (109). Además de la tensión antes mencionada, esta cita revela el nivel de consciencia de María Linar sobre lo que de ella se dice y la imagen que de ella se construye y se acepta como verdadera.

De todo lo dicho se desprende que las lenguas de los quiteños construyen una suerte de leyenda, que queda materializada en el cuerpo de la protagonista, en la medida que lo designa, por un lado, y, por otro, el personaje asume tal leyenda, o por lo menos no intenta desmentirla. María Linar se limita a decir: “Muy a mi pesar las malas lenguas me han convertido en mujer fatal” (109). El verbo convertir es cambiar una cosa en otra, no hay un desdoblamiento, la misma cosa se transforma; María Linar no dice “las malas lenguas inventan o dicen que soy una mujer fatal”; el personaje dice “me han convertido”, que es decir “esto me ha cambiado”. Así la protagonista revela estar consciente de que la Linares, figura pública construida por los chismes antojadizos de los quiteños, reemplaza

a María Linar y se instala en su cuerpo en la medida en que este es juzgado desde lo que se dice de la Linares. La protagonista se apropia de la identidad construida por los vecinos de la ciudad para decir:

Gracias a mí la gente tiene de que hablar, de otro modo se pasarían rumiando sus tristuras y lloviznas interiores. Por mí las mujeres han aprendido a lavarse bien las partes y a cambiarse de vestido y de peinado (...) Por mí no están solos los solos, inclusive Dios porque sus terremotos y procesiones han sido por mí, por mis caderas que todo remecen y merecen castigo, exorcismo y reparo. (101)

Del diálogo de la protagonista se desprende que tal apropiación le permite ironizar sobre la imagen de la mujer fatal que construyen los quiteños y quiteñas, pues hace énfasis en lo exagerado del discurso de los vecinos cuando asume la culpa de los terremotos y dice merecer castigo, a la vez que se coloca como único motivo de conversación en una ciudad donde no pasa nada más que merezca ser contado. Con este énfasis, lo que en realidad se revela es la capacidad del rumor para producir relatos que se alejan del pensamiento racional moderno para inscribirse en una racionalidad religiosa y moralista en la que es posible que un terremoto sea producto de un castigo divino debido a la “desvergüenza” de una de las habitantes de la ciudad. Dicho esto es posible avanzar con la segunda pregunta, ¿qué factores permiten tales especulaciones en el contexto que la novela presenta?

Rafael Parada (1998) propone que el cuerpo está inscrito en un orden social y cultural que es asumido tanto por quienes miran como por quien es observado. De modo que las convenciones sociales, así como la subjetividad de los observadores generan significados en el cuerpo del otro. María Linar, por lo tanto, es mirada y juzgada. Para determinar lo que hace posible tales especulaciones hay que ir a las afirmaciones que los vecinos de la ciudad hacen de ella:

Dicen de la maldición al tal, del suicidio de un coronel en el baño de su casa, de la muerte de su padre por alferecía, del pagador que aún está preso en el penal por desfalco [...] dicen de los que cayeron en desgracia por haberse atravesado usted en sus hogares, dicen de los fondos de reconstrucción del terremoto de las flores que fueron a parar a sus manos y a sus lujos, en fin de los bebedizos y abluciones que usted ha hecho con sus hombres. (Égüez 2010, 29)

La presencia de la Linares es tachada de maldición para los matrimonios, de sus relaciones con los hombres se dice que estaban mediadas por el interés económico, la razón para que los hombres se enamoren de ella es definida como embrujo. De las primeras acusaciones sobre María Linar se desprende que las convenciones que rigen a

la comunidad descrita en la novela condenan la libertad sexual de la mujer y no la del hombre; así, si un matrimonio se arruina a causa de una infidelidad del esposo, era culpa de la Linares. Esto se explica desde la naturalización del control del cuerpo femenino, “el común denominador sobre el control del cuerpo femenino en las más diversas sociedades se ejerce sobre la sexualidad, una sexualidad para otros [...] reproductora de los otros escindida y antagonizada en sexualidad procreadora y sexualidad erótica” (Lagarde 2005, 80). Si la sexualidad procreadora es antagónica a la erótica, una será positiva mientras que la otra es negativa; el control sobre la sexualidad de la mujer privilegia la sexualidad procreadora mientras que condena el deseo así como el placer. Ahora, este control se instaura en forma de moralidad a través de instituciones como la familia, el matrimonio, la iglesia y la educación. El cuerpo de María Linar se escapa a los controles, su sexualidad es considerada peligrosa en tanto la promesa de su amor pone en riesgo matrimonios, dinero público e incluso la moral quiteña que es desde donde el cuerpo de la Linares es interpretado y juzgado.

Otro elemento importante que se revela de las convenciones que rigen la sociedad quiteña descrita por el autor es que estas admiten magia y supersticiones, de modo que se asegura que María Linar hacía “bebedizos abluciones y nomeolvides” para “sus hombres”; con ello se explica, se exalta y se condena el deseo que María Linar provoca en los hombres. El deseo, por tanto, está ligado a la brujería; así, el rechazo por una sexualidad inscrita en el orden de lo prohibido se conjuga con la también prohibida superstición. Tal racionalidad mágica, que admite explicaciones que no pueden ser demostradas, es compatible con la religiosidad de los quiteños. Si la primera le encuentra al deseo una razón de ser, aunque sea en el orden de lo prohibido; la segunda, es decir la religiosidad, lo condena. En esa medida, llevar una vida sexual no compatible con la moral quiteña de la época es un pecado y, por lo tanto, merece un castigo. Así se ve reflejado en la escena del terremoto:

La casa de la Linares estaba aglomerada como iglesia. Muchos fueron a pedir perdón por los malos pensamientos, los malos deseos, los comentarios antojadizos, las murmuraciones, la envidia, las calumnias. Pero la mayoría acudió abrigando la esperanza de escuchar a la Linares decir sus pecados a voz en cuello. No faltaron las infaltables, aquellas que siempre piensan más allá del común de los comunes, quienes portando pancartas y cacerolas decían que este fin del mundo era por la Linares, por su desparpajo, desvergüenza y escándalo. (Éguez 2010, 43)

En la cita se conjuga tanto el orden moral de control del cuerpo femenino — cuando se definen las acciones de la Linares desde la desvergüenza y el escándalo— como

la racionalidad mágica religiosa que explica la razón de ser del temblor desde el castigo. Así, si sobre el nombre Linares se erige una leyenda de la mujer fatal, en la cual los hechos más extraordinarios pueden ser creídos, es porque así lo admite el contexto social regido por una moral cristiana y que admite una racionalidad mágica.

En tanto el cuerpo de la Linares rompe con la moral impuesta haciendo públicas varias de sus relaciones amorosas, invitando hombres a su casa y vistiendo de forma llamativa, los vecinos de Quito señalan en ella el vicio y la corrupción, pero también encuentran en la figura de la Linares la posibilidad de cumplir sus deseos, unos, y un objeto de admiración, otros. Pronto las continuas insinuaciones, habladurías, exageraciones e inventos hacen que la sexualidad, la vestimenta y el comportamiento de María Linar se vuelven temas cotidianos. Por lo tanto, la especulación de los quiteños sobre la protagonista hace del cuerpo de María Linar un asunto público, sobre el que se crea a “La Linares fatal” y del que es posible apropiarse e inventar historias. Ahora bien, el contexto cultural de los quiteños, además de estar atravesado por una moralidad cristiana que pretende regular la sexualidad de la mujer, admite la posibilidad de que la magia, los hechizos y las supersticiones expliquen ciertos acontecimientos. El resultado es que la imagen pública que se construye de la Linares, más allá de materializar en el cuerpo de María Linar a la mujer fatal, se convierte en una figura extraordinaria, y, en esa medida, todo cuanto se diga y calce con el imaginario de la mujer fatal puede ser creído y asumido como verdad. La Linares, por tanto, es un cuerpo que desde las habladurías adquiere una dimensión pública que cubre y sobrepasa las verdaderas acciones de este; sin embargo, no deja de enunciarlo y de determinar el trato que María Linar recibirá del resto de los ciudadanos.

De este modo, el cuerpo de la Linares es visto como el origen de los males que atentan contra la moral y el estilo de vida aprobado por los quiteños. La racionalidad mágica-religiosa de los vecinos de la ciudad aunada a su conservadurismo ha desarrollado una mentalidad persecutoria que “busca en el individuo el origen y la causa de todo lo que la hiere. Real o no, la responsabilidad de las víctimas sufre el mismo aumento fantástico” (Girard 1986, 32). De ahí que se llegue a creer que los terremotos ocurren como castigo al “escándalo y desparpajo” de la Linares. María, en ese sentido, resultaría una suerte de chivo expiatorio, en quien los vecinos de la ciudad pueden colocar tanto la máscara de quien hiere el orden social, como la razón de los problemas naturales y

políticos; lo segundo viene como resultado de lo primero. Si la Linares huyó de su esposo, es una mujer promiscua que además mantiene relaciones con hombres casados, y se la acusa de practicar brujería, entonces, atenta contra el orden religioso, familiar monogámico, y de control de la sexualidad femenina. Esta sería la primera razón para que María Linar sea señalada como la causa de cualquier mal; la segunda está ligada a su belleza: “todas las cualidades extremas atraen, de vez en cuando, las iras colectivas; no solo los extremos de la riqueza y de la pobreza, sino también del éxito y del fracaso, de la belleza y de la fealdad, del vicio y de la virtud, del poder de seducir y del poder de disgustar” (29). Estos dos motivos definen la imagen sobredimensionada de la Linares que es aceptada como verdadera, y la señalan como la causa material de todos los males que se le puedan imputar. Ahora bien, señalar a la Linares, de cierta manera, es una forma de mantener un orden, culparla le permitía a la esposa traicionada continuar con su matrimonio y a la tía Andela y su familia mantener su reputación, pero también, le permitía al gobierno calmar los ánimos del pueblo.

Boccaccio controla la opinión pública desde *El Mercantil*, y, aprovecha la imagen desprestigiada y sobredimensionada de la Linares para culparla del desfalco de los fondos para la reconstrucción del terremoto de las flores: “desató una campaña en mi contradiciendo que yo había embrujado al Cuete García para que desmantele la junta de reconstrucción del terremoto de las flores (Égüez 2010,101-111). Si en la Linares podían caber todos los males, este sería creído por los quiteños; pero, tomar por cierta la brujería sobre el Cuete García no solo confirma el señalamiento social del que es víctima María Linar, sino que mantiene el orden político. Esto último ocurre en tanto el verdadero culpable del desfalco es el Presi, la ciudadanía lo sospechaba, así que era necesario darles un culpable para mantener su prestigio y evitar fiscalizaciones y levantamientos populares en su contra. Las artimañas de Boccaccio, financiadas por el Presi funcionan al grado de cambiar la opinión pública en favor del Presi, e incluso del Cuete quien, en la historia inventada en el diario, sería el autor material del robo: “¡Qué horror lo del pobre Cuete metido en camisa de once varas por culpa de una mujer! [...] ¡Y nosotros haciéndole malos juicios al Presi, que puede ser lo que sea pero nadie puede decir que no sea honrado, al fin y al cabo es de familia decente!” (84). Así, los quiteños no solo dejan de acusar al Presi, sino que perdonan a quien creen ladrón. Esto solo es posible en tanto los quiteños están convencidos de que “desparpajo” y las habilidades sobrenaturales atribuidas a

María Linar son ciertas; esto, como se vio en el párrafo anterior la señala como culpable, al menos en el imaginario de los perseguidores. Ahora bien, resulta interesante la consciencia de Boccaccio sobre este hecho, de ahí que utilice el señalamiento social del que es víctima María Linar para limpiar la imagen del presidente en la esfera pública, pero también para chantajearla a nivel personal.

Si el cuerpo de María Linar es llevado a la esfera pública pintado de mujer fatal y acusado de provocar daños en el orden familiar y político; será el blanco perfecto para levantar calumnias y chantajes que mantienen la corrupción del gobierno en la impunidad y responden a intereses personales y económicos. Que Boccaccio encubra al Presi corresponde a un interés económico, de hecho el Gran Difamador exige como pago todos “los contratos para construir carreteras en el paisito sin plazo de entrega ni ingenieros fiscalizadores” (84). Pero los negocios no son el único interés de Boccaccio; existe otro: la propia Linares. Desde que María era adolescente, Boccaccio intenta acercarse a ella “valiéndose de mil estratagemas. Unas veces eran regalos que yo rechazaba a vuelta de mensajero, eran cartas y flores, eran cálidos serenos al pie de mi ventana refrescados con el bacinicazo impecable de papá Joaquín” (110). Tal campaña de acoso pasa de regalos y encuentros que se pretenden casuales al uso del poder mediático del que Boccaccio dispone. El Gran Difamador explota la imagen de mujer fatal desde la que se juzga a María Linar involucrándola en un suicidio. De este modo la obliga a aceptar su presencia:

Aquel ahorcado de El Ejido fue un chantaje, Boccaccio venía esperando la oportunidad desde hacía años. Él montó todo. Ese ahorcado lo compró a la policía. La foto mía en la mano del muerto la puso él mismo con las suyas escamosas. Si había conseguido de la policía un muerto quería decir que estaba en condición de conseguir, en reciprocidad con ella, un culpable de ese muerto. No tuve otro remedio que hablar con Boccaccio. (112)

Es desde el poder mediático y económico que Boccaccio provoca un acercamiento con María Linar, de lo que se desprende que él no busca la simpatía de María, quiere imponerle su presencia y hacer público que él, Don Aurelio, ha conseguido lo que propuso años atrás. De ahí que María Linar diga: “ese Boccaccio era poco hombre. No estaba enamorado de mí sino de mi fama” (113). El chantaje mediático funciona porque, si bien María estaba acostumbrada a los chismes alrededor de ella, nunca le gustó que la relacionaran con la muerte. María Linar recibe a Boccaccio en su casa y acepta salir en público con el dueño de *El Mercantil*, solo de esta manera consigue que el diario

rectifique la historia. El ahorcado del Ejido ya no era un hombre enamorado de la Linares sino un fotógrafo anónimo.

Difamar a María Linar en la prensa provoca un nuevo escándalo sobre su cabeza, y, cómo se vio más arriba era imposible dudar de la culpabilidad de la Linares, sobre todo cuando se trataba de desgracias relacionadas con el amor que ella era capaz de despertar. Boccaccio, por tanto, se convierte tanto en el calumniador como en la única posibilidad de desmentir los enunciados del periódico y callar las lenguas de los quiteños. Tras años de intentar acorralar a María con regalos y recaderos que exponen la fortuna y los negocios de “don Aurelio”, su campaña de acoso al fin da resultado. La mala fama de la Linares resulta la ventaja de Boccaccio. Así, la violencia de la que es víctima María Linar ocurre en dos sentidos: acoso sexual y señalamiento social. Lo segundo atenúa el acoso. En tanto ella es señalada como provocadora, promiscua y bruja, la insistencia de Boccaccio parece una estrategia de conquista como la de muchos de sus admiradores; y que rectifique la noticia del ahorcado del Ejido simplemente aumenta la fama de la Linares: “Al día siguiente una insinuación de que se trataba de un fotógrafo maniático y nada más. No se volvió a mencionar el caso en el periódico. Esto fue martes y el domingo usted fue vista bajo la bóveda inmensa del teatro El Mercantil, con su abrigo de tigresa, acompañada por el dueño del periódico” (34). La cita no deja claro que el ahorcado del Ejido no es más que un montaje, por lo que el chantaje queda oculto. Solo la propia Linares en su monólogo aclara tal situación, en el imaginario de los quiteños, y en esta cita textual, ver a la Linares acompañada del dueño del diario días después de que este rectificara la noticia deja abierta la posibilidad de que ella haya seducido a Boccaccio para conseguir tal favor. De este modo la imagen sobredimensionada de María Linar construida a partir de la maledicencia de los vecinos cumple dos funciones: primero, la señalan como potencial culpable de cualquier acto, en tanto su forma de actuar atraería castigos divinos e induciría a cualquier hombre a delinquir o quitarse la vida; segundo, posibilita e invisibiliza otro tipo de violencias sobre su cuerpo como el acoso sexual. Tal círculo de violencia en el que se encuentra la Linares está matizado por ironías y astucias de la protagonista que no la hacen aparecer como víctima, en tanto la intención no es que la Linares se lamente o sufra por tales violencias, sino que gracias a ellas señale un sistema moral, religioso y político que no funciona. Égüez hace explícita la participación de los vecinos en la construcción de la Linares fatal para esbozar los prejuicios desde los que

se crea esta imagen, prejuicios que dicen más del tipo de sociedad en el que se mueve María Linar que de ella misma. De un modo similar, el autor muestra como esta imagen sobredimensionada de la protagonista sirve de chivo expiatorio para mantener impune al Presi. En ese sentido, la novela no habla precisamente de la Linares, sino que utiliza el cuerpo señalado, calumniado y acosado de la protagonista para hablar de un Quito moralista, religioso, y supersticioso, y de una forma corrupta en la que opera el poder político, económico y mediático.

Capítulo tercero

Araceli y María Linar frente al poder ¿subversión o reproducción?

María Linar y Araceli no solo son víctimas de distintos niveles de violencia, sino que son parte de un sistema sociocultural que permite y de hecho provoca esta violencia en tanto incita la sexualidad masculina mientras que reprime la femenina. Tal sistema funciona a través de la designación de espacios, roles, vestimenta, y comportamientos que se reproducen en las instituciones que forman a las personas en función del género. De esta manera, el género es uno entre otros puntos sobre los que se erigen las relaciones de poder. En ese sentido el poder se sostiene a través de prácticas sociales y discursos posicionados y reiterados por medio de las instituciones que forman y disciplinan a los cuerpos: “el poder nunca es solo una condición externa o anterior al sujeto, ni tampoco puede identificarse exclusivamente con éste. Para que puedan persistir, las condiciones del poder han de ser reiteradas: el sujeto es precisamente el lugar de esa reiteración” (Butler 2011, 27). Para Butler una relación de poder se sostiene gracias a la reiteración de las condiciones de los individuos que intervienen en ella. Las relaciones de género, dentro de la sociedad patriarcal, requieren de la reproducción de condiciones asimétricas sobre las que se sostienen: la heteronormatividad, la familia como institución monogámica y heterosexual y la división sexual del trabajo. Las condiciones que se reiteran a los individuos atraviesan sus cuerpos como la vestimenta, asignación de espacios, representaciones mediáticas, reglas de moralidad distintas para hombres y mujeres, juegos, por mencionar algunos mecanismos de la reiteración de la norma que sostiene las relaciones de poder.

Las condiciones del poder que forman a Araceli y María Linar terminan por ubicarlas como objetos del deseo masculino, en tanto el contexto familiar y social que viven Araceli en el Chaco y la Linares en Quito naturaliza la mirada lasciva sobre los cuerpos de ambos personajes desde el inicio de su adolescencia y reproduce y justifica otros niveles de violencia. Tal formación termina por subordinar a los personajes, convirtiéndolos en objeto de deseo sexual y valorándolos como buena o mala esposa, roles definidos en la relación de una mujer con un hombre o sus hijos. Ahora bien, tanto María como Araceli se mueven dentro de estas condiciones en una respuesta que en el

caso de María resulta una reacción a la violencia que en el imaginario de los quiteños termina por confirmar a la leyenda de la Linares construida sobre el cuerpo del personaje femenino. En el caso de Araceli, su comportamiento ambiguo frente a Ramiro es leído por el personaje masculino como una amenaza. Este resultado se traduce en las novelas como una María Linares tan harta de lidiar con el fantasma de la mujer fatal construido por las lenguas quiteñas y perpetuado por la publicidad y el cine que intentó suicidarse; y, una Araceli asesinada por Ramiro. Entonces ¿cómo entender las acciones de los personajes femeninos frente a sus agresores? Y ¿qué explica la caída de ambas, en caso de que el final de los dos personajes debe considerarse una caída?

1. Ramiro y Araceli: lo no dicho

Araceli es descrita tanto desde el deseo como desde el miedo que le produce al protagonista. Ramiro ve en ella el eslabón que lo liga al asesinato del doctor Tennembaum así como la prueba viviente que lo señala como violador. En ese sentido, el temor de ser descubierto y señalado socialmente levantan un velo de sospecha sobre el personaje femenino desde el que el protagonista lee su comportamiento y sobre todo su silencio. Según Jean Delumeau (2012) el miedo está en todas partes y se dirige a “lo otro”, es decir a aquello que es diferente a lo propio y se desconoce. En ese no saber está la amenaza de aquello que resulta incomprensible, en este caso el comportamiento y el silencio de Araceli frente a los que Ramiro siente el riesgo de ser denunciado; la necesidad de mantenerla callada y averiguar qué piensa del asesinato de su padre; y, una total incertidumbre frente a sus acciones. Todo ello mantiene a Ramiro en una alerta y sospecha constantes desde las que interpreta el comportamiento, las palabras y el silencio del personaje femenino. De ahí que en la perspectiva del protagonista, que la voz narrativa reproduce, la decisión de Araceli de no hablar sobre la violación de la que fue víctima ni del asesinato de su padre así como el hecho de declarar a favor de Ramiro confirma el conocimiento de la culpabilidad del protagonista por parte de la joven. Esto constituye un peligro para Ramiro:

¿Y Araceli? ¿Por qué había hecho todo eso? Estaba loca esa chica. Una especie de Mefistófeles, de veras, y no era para reírse. ¿Por qué lo había salvado, con esa coartada indestructible, si evidentemente ella sabía que él había matado a su padre? ¿Era un monstruo, esa muchacha? Loca o monstruo, se dijo, era de temer, porque lo tenía atrapado. Porque evidentemente ella lo sabía todo, y ahora lo salvaba, sí, pero él jamás podría confiar en ella. De hecho estaba atrapado. (Giardinelli 1999, 89)

La cita muestra la desconfianza con la que Ramiro lee el comportamiento de Araceli y empieza a cargarle de intenciones dañinas, de ahí que la denominé Mefistófeles. En ese sentido, más allá del comportamiento ambiguo de Araceli, que ni Ramiro ni la voz narrativa alcanzan a comprender, es el propio protagonista quien ve en Araceli una amenaza otorgándole cierto poder o dominio sobre él. El miedo mantiene a Ramiro en un estado de alerta y sospecha constantes que lo llevan a confirmar toda clase de desconfianzas alrededor de la joven. La interpretación que Ramiro hace del comportamiento de Araceli oscila entre del deseo de venganza y la intención de mantener una relación amorosa: “¿y si estuviera haciendo todo eso, justamente para vengar la muerte de su padre y la violación de que había sido objeto? [...] ¿querría casarlo ella? ¿Querría cazarlo? Dios, era una idea abominable, absurda. Él estaba en la plenitud de su vida” (90). Venganza y enamoramiento, ambas interpretaciones le significan una amenaza al protagonista porque por un lado siente el riesgo de una reacción dañina e impredecible que puede incluir la muerte y por otro ve la posibilidad de estar atado a una relación que no desea.

Esta segunda interpretación que Ramiro hace del comportamiento de Araceli señala un pensamiento en el que cabe la posibilidad de unir violación y romance. “¿Y si se había enamorado?” (90) se pregunta Ramiro, mostrando una forma imaginable de amor que incluye abiertamente la violencia y reafirma una jerarquía sexo genérica socialmente construida. El amor no está exento de construcciones sociales, al contrario adjudica roles en los que se educa a la mujer para ser el objeto amoroso del hombre y desde ahí aceptar la subordinación. Según Marcela Lagarde (2008) el amor, planteado desde occidente, coloca al hombre como sujeto central mientras que a la mujer se le plantea el amor a un hombre como un deber que tiende al sacrificio y a la unión sexual monogámica. Lagarde afirma que en occidente “sexo, sexualidad y amor son una triada natural asignada a las mujeres” (2008). Es decir que la norma con la que se forma a la mujer y se plantea el amor une relaciones sexuales y enamoramiento al tiempo que define la capacidad amatoria femenina desde el sacrificio por el otro o a la voluntad del otro. Este discurso coloca a la mujer y a su cuerpo al servicio del hombre “que ama”, de ahí que sea posible justificar la violencia sexual y doméstica desde la obligación de entrega de la mujer, y que Ramiro admita la probabilidad de que Araceli esté enamorada de él. No hay que olvidar que tras la violación, la novela narra varios encuentros sexuales consentidos por

Araceli, esto sumado al hecho de sacarlo de la cárcel se presentan en el imaginario de Ramiro como un posible enamoramiento porque pueden entenderse desde la lógica de entrega, en este caso del cuerpo de Araceli y de la libertad de Ramiro que ella propicia.

Esta no es la primera vez que la narrativa latinoamericana exhibe una romantización de la violación. Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, por mencionar dos, lo hacen con Regina en *La muerte de Artemio Cruz* y María Regalada en *Hijo de hombre*. Quienes tras ser agredidas sexualmente se enamoran de su violador. La unión entre violencia sexual y amor, fundada en una idea de sometimiento femenino parece un discurso, si no aceptable, al menos imaginable en la literatura canónica escrita por hombres. Esto habla tanto de la concepción de amor, revisada más arriba, como de una forma de pensar a la mujer siempre receptiva al deseo masculino y portadora de un deseo sexual oculto a la espera de un encuentro, aunque este fuese violento. Esta forma de pensar a la mujer termina por matizar, justificar y finalmente naturalizar la violencia sexual bajo la posibilidad de un romance. Ahora bien, en *Luna Caliente* aunque esta posibilidad se menciona explícitamente, el enamoramiento de Araceli nunca es confirmado por parte del personaje femenino. La voz narrativa se mantiene distante de la joven, su pensamiento e intención nunca se revelan y sus acciones y entonaciones son leídas desde la sospecha de Ramiro manteniéndola en la ambigüedad. En ese sentido, es Ramiro quien le atribuye a Araceli sentimientos amorosos hacia él y desde ahí plantea las intenciones matrimoniales de la joven, así como la posibilidad de tener una relación con ella. De ahí que la voz narrativa siguiendo el pensamiento del protagonista diga: “no estaba seguro de que quisiera seguir con esa relación” (76) y luego: “no, no se iba a casar. Punto” (90). Estos pensamientos ocurren a pesar de que Araceli nunca ha hablado de matrimonio ni de noviazgo, y responden al rechazo de una posibilidad que él mismo plantea. En este sentido todo ocurre en la cabeza de Ramiro.

Las interpretaciones que Ramiro hace de las acciones y los diálogos de Araceli son constantes, al punto que en repetidas ocasiones la voz del personaje femenino es sustituida por el estilo indirecto, en otras palabras es atrapada por la voz de Ramiro. Por definición el estilo indirecto traduce las palabras de alguien más, no se trata de una reproducción textual, sino de una apropiación de las palabras de alguien en un nuevo contexto que en este caso es definido en la cercanía de la voz narrativa con Ramiro. Por ejemplo, en el capítulo XXI Araceli llama por teléfono a Ramiro, sin embargo la

conversación es reemplazada por una breve descripción en estilo indirecto: “Araceli lo llamó por teléfono y le dijo que estaba en casa de una amiga, en Resistencia, y que quería que él la llevara a Fontana. Ramiro no pudo decirse después, cuando lo pensó de nuevo, que la voz de ella hubiera sido perentoria, pero sí que su tono tenía cierta firmeza indiscutible” (91). De este modo, las palabras de Araceli no solo que se desconocen, sino que quedan cargadas de una entonación imperativa propuesta por el protagonista. La cita también revela el estado de sospecha de Ramiro que le hace examinar las entonaciones y palabras de Araceli y desde el que carga de adjetivos a los diálogos del personaje femenino incluso si estos se narran con estilo directo. Al salir de la cárcel, por ejemplo, Araceli le dice “Mi amor” seguido de una descripción de su voz “muy alta, que pareció encontrar un sonoro eco en el salón” (86). Ramiro se mantiene en una sospecha permanente desde la que describe lo que hace y dice Araceli. Parecer, no es ser. En la palabra parecer queda claro que el eco sonoro es parte de una percepción que en este caso es producto del estado de alerta del protagonista. De ahí que Ramiro se paralice avergonzado y luego piense en que le fue imposible evitar el escándalo. En esa media aunque las palabras sean de Araceli, el sentido y la forma que Ramiro halla en ellas están cargados por el miedo, la sospecha y la incertidumbre del protagonista. En base a estas conjeturas se describe a Araceli desde la amenaza, el misterio, un posible enamoramiento y una sexualidad desbordada.

Las sospechas de Ramiro hacia Araceli se acentúan con su salida de la cárcel provocada por la declaración de la joven, sin embargo inician en el momento en que descubre que no está muerta. Tras la violación Ramiro podía recordar el cuerpo de Araceli convulsionando, que luego aparezca viva en la sala de su casa deja en jaque al protagonista. Por un lado corre el riesgo de que la violación se sepa y que lo ligen al asesinato de Tenenbaum, por otro lado hay algo intuitivo que le hace ver en Araceli un peligro: “sintió que había algo provocativo, pecaminoso, abominable que le produjo miedo” (49). En ese sentido, el miedo de Ramiro responde a causas evidentes así como a algo indefinible que Ramiro describe desde el pecado y la provocación. Esto último responde a un temor fundado sobre la sexualidad femenina: “en el inconsciente del hombre, la mujer suscita la inquietud, no solo porque ella es juez de su sexualidad, sino porque él la imagina insaciable, comparable al fuego que hay que alimentar sin cesar, devoradora como la mantis religiosa” (Delemeau 2012, 383). Para Delemeau, el

imaginario de la mujer lasciva cuyo deseo sexual desborda si bien fue aprovechado y difundido por el cristianismo le antecede y se prolonga hasta la actualidad. De aquí se desprende el estereotipo de la mujer fatal, la bruja copulando con el demonio y la idea de la seductora que provoca de la violencia sexual. Esta idea de una sexualidad irrefrenable, en *Luna caliente* y como se vio en el capítulo anterior, resulta en una hipersexualización del cuerpo de Araceli que termina por levantar al fantasma de la víctima provocadora sobre el personaje femenino. Pero, además la ambigüedad en la que se mantiene a Araceli también permite ciertas asociaciones con lo sobrenatural que inician con su no muerte tras las convulsiones que parecían confirmarla. En ambos casos el resultado es una posible justificación de las acciones del protagonista entendiéndolas como respuestas frente al deseo sexual irrefrenable o la sensación de sentirse dominado o atrapado por Araceli. Ahora bien, el hecho de que tal justificación sea posible ocurre en la medida en que el relato está marcado por el pensamiento, temor, angustia y decisiones del protagonista. De este modo la violencia de la que Araceli es víctima pasa a segundo plano para abrirle camino al drama de Ramiro, en el que él se ve a sí mismo como la “marioneta” de Araceli, por un lado, y por otro, como un hombre que ha perdido todo en tanto ya no existe la posibilidad de trabajar en la Universidad del Norte y su relación con el asesinato de Tennenbaum es pública gracias al diario del Chaco.

En los primeros encuentros de Ramiro con Araceli tras la violación, la sobrenaturalidad alrededor de Araceli es muy tenue y se fundamenta en la seguridad quebrada de que ella había muerto y en su carencia de expresiones. Ambas dan paso a pensar en Araceli como un espectro o un fantasma. En el velorio del doctor Tennenbaum Ramiro “miró de reojo a Araceli. Esa muchacha era casi una niña, pero a la que no había visto soltar una sola lágrima, ni conmoverse, aunque no le faltaban motivos. No tenía expresiones (...). La noche anterior, se había resistido y luchado; ahora era de acero” (Guardinelli 1999, 65). Ser de acero, básicamente es no sentir, como si la violencia a la que sobrevivió, si lo hizo, le hubiese quitado todas las emociones posibles o como ya si no se tratase de una humana. A esta actitud que podría describirse como frialdad y que desdibuja la humanidad de Araceli se le suman los encuentros sexuales que Ramiro describe como brutales, fogosos, increíblemente excitantes. En estos encuentros, las descripciones de Ramiro tienden a señalar a Araceli como provocadora e insaciable colocando a la sexualidad del personaje femenino como una amenaza y a él como un ser

incapaz de controlar su deseo. De ahí que piense cosas como: “no podía contener su propia pasión; todas sus pasiones iban a desbordarse siempre, de ahí en adelante, como el Paraná cada año. Araceli era insaciable; lo sería irrefrenablemente. Y él también. Cualquier maldad era posible, para ellos, si estaban juntos” (67) o “increíble: una adolescente, apenas una niña hiperdesarrollada, corrompida prematuramente, lo tenía en sus manos. Y él sin escapatoria” (90). Como las citas muestran, a medida que el relato avanza y la situación de Ramiro es más desesperada el dominio que él le atribuye a Araceli aumenta. En la primera cita la sexualidad desbordada de Araceli es equiparable a la suya, y en esa unión está lo pernicioso; mientras que en la segunda cita él se ve a sí mismo un ser atrapado por Araceli y el deseo sexual desbordado de la joven.

Así como avanza la sensación de Ramiro de estar atrapado se unen la sobrenaturalidad y la sexualidad irrefrenable con las que se describe a Araceli. Al punto que las palabras de la joven manifiestan un discurso explícito del deseo sexual y el cuerpo de Ramiro responde al deseo manifestado por Araceli más que a su voluntad. La atracción sexual que Ramiro siente por Araceli es descrita siempre como una fuerza superior al propio protagonista, al punto de controlar su cuerpo. Esto no solo que trae al mito de la bruja al relato, sino que disocia a Ramiro de su propio órgano sexual. El último encuentro entre Ramiro y el personaje femenino es un ejemplo claro. Él rechaza las pretensiones de Araceli de tener relaciones sexuales, pero cuando siente la mano de la joven en su pantalón “empezó a balbucear y a temblar, de su propia excitación” (93). Luego Araceli “respiró agitada, caliente, y volvió a poner la mano sobre su sexo, que respondió erigiéndose como un mástil” (94). En las citas es claro que Araceli provoca a Ramiro cuyo sexo se erige en contra de su voluntad, es decir que responde al deseo de Araceli pero “traiciona” a Ramiro. Aquí una de las preocupaciones que según Pascal Quignard obsesionaba al mundo romano y que aún preocupa al género masculino, se trata de “la alternancia incomprensible e involuntaria de la potentia y la impotentia” (2006, 58). Si bien en la antigua Roma la virtud era mantener la erección, la preocupación de los hombres era poder suscitársela a su voluntad, y es ahí, en la voluntad, donde radica el problema para Ramiro. Su sexo lo traiciona en la medida en que se erige en contra de sus propios deseos, su miembro por tanto deja de pertenecerle, ahora es Araceli quien lo domina. De esta manera la erección de Ramiro que en un inicio era descrita como una fuerza producto de un deseo desbordado, pero que en todo caso le pertenecía; pasa a

convertirse en una debilidad, pues está a merced del deseo de Araceli. De ahí que Ramiro piense que “había llegado a la condición de marioneta” (Giardinelli 1999, 95).

Ramiro se ve a sí mismo como la marioneta del deseo de Araceli. En ese sentido el cuerpo del personaje femenino deja de entenderse desde la vulneración que sufrió para ser descrito como “Insaciable [...] muy puta” (90), “ardorosa, hirviente” (97), enferma de “fiebre uterina” (93), y capaz de “exprimir” (93) a Ramiro para imponerle su deseo sexual con una fuerza que sobrepasa la voluntad del protagonista al punto de asimilarse con lo sobrenatural: una Araceli bruja que se ha apropiado del pene de Ramiro. En ese punto, la hipersexualización y diabolización con la que se describe a Araceli posibilitan justificar toda clase de violencia, en cuanto en el régimen patriarcal es necesario someter a la mujer para asegurar un orden: “someter a la mujer es dominar el carácter peligroso que se atribuye a su impureza fundamental y a su fuerza misteriosa” (Delumeau 2012, 383). Si bien Delmeau habla directamente de los discursos religiosos de los siglos XVII y XVIII, es posible ver que la actualidad de estas palabras está en un régimen disciplinario en el que someter es educar el cuerpo de la mujer para que actúe como se espera: “las violencias contra las mujeres, todas y cada una de ellas, desde el insulto pasando por el pellizco, la cachetada, la patada, hasta la violación, la tortura y el asesinato, hacen parte de un entramado, de un régimen político, que requiere que las mujeres seamos maltratadas y odiadas cada vez que vamos contravía de lo que ‘se espera’ de nosotras” (Barrera 2017). El resultado en *Luna caliente* es el feminicidio¹ del personaje femenino perpetrado por Ramiro:

Brutalmente, le encajó un puñetazo en la nuca, que hizo que ella se soltara. Y entonces fue que la agarró del cuello y empezó a apretar.

Y apretó con toda su alma, mientras se decía que otra vez estaba loco, loco porque estaba atrapado, porque se había arruinado la vida, porque de todos modos era un asesino. Y apretó más porque la odiaba, porque no podía dejar de poseerla cada vez que ella quería, y así, lo sabía, sería toda la vida, y porque tenía miedo, pánico, y ya nada le importaba en ese momento. Y mientras pensaba y apretaba se largó a llorar. (Giardinelli 1999, 98)

¹ Se utiliza el término feminicidio en tanto este articula el asesinato de mujeres con un sistema cultural y social que permite y naturaliza tal violencia, en palabras de Marcela Lagarde: “el feminicidio se fragua en la desigualdad estructura entre mujeres y hombres [...]. De esas condiciones surgen otras condiciones culturales como son el ambiente ideológico y social de machismo y misoginia, y de la normalización de la violencia contra las mujeres” (s.f. 217). La hipersexualización con la que se describe el cuerpo de Araceli, así como la justificación de la violencia sexual que ella sufre a partir de un deseo sexual masculino incontrolable son parte de ese entramado que permite la violencia sobre el cuerpo de la mujer.

Según la cita Ramiro mata a Araceli, entre otras cosas, porque no podía dejar de poseerla cada vez que ella quisiera. En esa frase se atribuye a Araceli un dominio sobre el deseo sexual de Ramiro, lo que confirma que desde la violación hasta el feminicidio la voz narrativa, siguiendo el pensamiento del personaje, se empeña señalar al cuerpo de Araceli como la razón del desborde de Ramiro. El asesinato, bajo la lógica del protagonista, sería la única forma de liberarse del dominio sexual de Araceli que deja abierta la posibilidad de que exista una asociación entre el personaje femenino y lo sobrenatural. El cuerpo violentado de Araceli descrito desde el deseo urgente que manifiesta y el dominio sexual del que Ramiro se cree víctima empieza a señalar a la mujer provocadora, a la puta, a la “yegüita seductora” que merece castigo, de este modo el asesinato de Araceli no es una acción desesperada de un hombre que ha cruzado el umbral de la paranoia. El asesinato de Araceli es un feminicidio que confirma que al cuerpo de la mujer se le pueden adjudicar los peores temores, que al cuerpo de la mujer no se le permite lo que sí se le permite al cuerpo del hombre, que la violencia contra la mujer puede ser naturalizada al punto de creer que tras la violación una respuesta posible es el enamoramiento. Y, sobre todo que una mujer a la que es posible describir como “puta” puede ser asesinada ante un lector que decide ver a donde llegó el protagonista en su angustia.

Finalmente, el epílogo insinúa que Araceli está viva, y, que insiste en buscar a Ramiro en el Paraguay. De este modo parece confirmarse la sobrenaturalidad con la que es posible leer a Araceli. El juego narrativo de la novela aprovecha el imaginario de la mujer fatal y su asociación con fuerzas sobrenaturales, tan bien difundido, como el punto de fuga que despierta distintos estados de conciencia en su personaje protagonista para llevarlo al extremo. Lo que deja al cuerpo de Araceli como un mero recurso para suscitar la excitación y la paranoia; y así mismo deja la vulneración total de ese cuerpo como meros efectos de lo que un hombre es capaz de hacer por excitación y miedo. Como si la violación y el asesinato de mujeres no fuesen crímenes que confirman y reproducen relaciones de poder asimétricas entre ambos sexos. Ramiro no solo es un hombre en el límite, Ramiro es un hombre que cumple perfectamente los estándares de normalidad de la blanquitud, y que desde esa posición decidió violar y asesinar a una adolescente cuyo cuerpo no tiene tanto valor como otros en la medida en que puede ser señalada primero como “yegüita seductora” y luego como “muy puta”. En esta instancia el mérito de

Ramiro es mostrar que los crímenes sexualizados no son cosas de hombres locos, enfermos o psicópatas; sino que son parte de una forma de organizar el mundo que requiere de mujeres disciplinadas y que levanta sobre todas al fantasma de la víctima provocadora.

2. La Linares: a darle gusto al chisme y que la muerte diga de quién es el cuerpo

María Linar hereda su sobrenombre de “las Linares”, es decir de su madre Maruja Linar y de su tía Marieta. De esa forma llamaban en Guayaquil a las dos hermanas que daban golpecitos “no solo en las patas de los cangrejos, sino también en las puertas de los cuartos de hoteles y pensiones que abundaban cerca al muelle” (Égüez 2011, 56). El sobrenombre “la Linares” une a María con su madre y su tía, en tanto hay una continuidad en la libertad con la que Maruja, Marieta y María vivieron su sexualidad, así como en la elección de enloquecer o morir, que María toma de su tía y de su madre. De un modo similar al que Maruja dice “no nos acostábamos con el que nos proponía sino con el que nos gustaba, con aquel a quien escogíamos” (61), María rechaza al que le tocara como esposo, huye con un estudiante de medicina al Oriente y se pasea en la iglesia con su “acompañante de turno” (108). Tal libertad, sin embargo levanta en las lenguas de los quiteños al fantasma de la mujer fatal, en tanto los vecinos de la ciudad gustosamente atribuyen a la Linares un poder seductor sobrenatural, la unen a la brujería y a la muerte de sus amantes, la señalan como “puta” y por tanto culpable de los males de la ciudad. Ahora bien, María se apropia de esa figura al punto de decir: “Por mí no están solos los solos, inclusive Dios, porque sus terremotos y procesiones han sido por mí, por mis caderas que todo remecen y merecen castigo, exorcismo y reparo. El aire se perfuma a mi paso y se hacen rojas las flores de todas las plantas” (101). Tal apropiación resguarda a María de los chismes, en tanto no la hieren, de hecho se dedica a confirmarlos en una suerte de revancha. Así mismo utiliza el interés de Boccaccio para conseguir la rectificación de una nota de prensa de *El Mercantil* que la involucró con la muerte del “ahorcado de El Ejido” y las escrituras de su casa. Pero la María Linar que se divierte retando a la maledicencia de la gente envejece, mientras que la figura de mujer fatal designada en el sobrenombre de la Linares se convierte en una leyenda que la publicidad y la religión se empecinan en prolongar con fines comerciales por un lado y como ejemplo

para la predicación, por otro. La Linares, vuelta mercancía para la publicidad, la televisión y la religión, continúa señalando el cuerpo de María, de este modo el cuerpo de María Linar ahora es acosado por la industria televisiva, publicitaria y por la religión, y, corre el riesgo de volverse propiedad de estos poderes a través de un contrato. Si antes la condena para María era el señalamiento social, en su vejez la condena es no poder deshacerse de la leyenda de la Linares, en tanto esta señala su propio cuerpo. De modo que imitando a su madre decide volverse loca, y repitiendo el gesto que hiciera su tía se envenena. Así, la actitud astuta y divertida con la que María enfrenta el señalamiento social y el acoso sexual confirma en los Quiteños a la mujer fatal, que luego es perpetuada por la televisión y los anuncios publicitarios en un Quito más moderno. El resultado es una María que para defenderse de la leyenda que en su juventud le divertía y le condenaba a la vez decide morir, una vez más en un gesto de revancha.

La libertad con la que María Linar vive su sexualidad está directamente relacionada a un ejercicio de autonomía del cuerpo. Marcela Lagarde lo explica de la siguiente manera: “la autonomía es un proceso sexual, un conjunto de procesos de la sexualidad para mujeres y para hombres. En el caso de las mujeres, es un doble proceso sexual porque la definición de género de las mujeres está basada en la mutilación de su autonomía sexual” (1997, 8). En ese sentido, la búsqueda de autonomía sexual consiste en una revisión de las normas con las que se construye el género y se forma a las mujeres, puesto que estas normas están pensadas para coartar la sexualidad femenina. Tal revisión permite desentramar el sistema sexogenérico y comprender de qué forma los reglamentos sobre la sexualidad femenina apoyan y reproducen la jerarquía entre hombres y mujeres. Así, consciente del modo apropiado de ser mujer María rechaza la sexualidad tradicional que se le ha asignado a la mujer que, en el contexto en que la novela fue escrita, y mucho más en el contexto que la novela recrea, puede ser descrita desde la monogamia, el matrimonio, y, con fines de reproducción. Se trata entonces de una sexualidad regida por otros para sostener la familia como institución. La batalla que María inicia por la autonomía de su cuerpo tiene como puntos claves la negativa de mantener relaciones sexuales con su esposo impuesto Abdul Dassor y luego con el canónigo Moscoso; así como su escapatoria total del matrimonio con el estudiante de medicina y las aventuras amorosas a las que ella hace alusión. Desde esta perspectiva, matrimonio arreglado que convierte al cuerpo de María en un objeto de transacción, en tanto ocurre como un pacto

entre dos hombres adultos sin tomar en cuenta la voluntad de la novia adolescente, no llega a vulnerar totalmente el cuerpo de María, pues ella evita todo contacto por medio de miradas duras y arañazos. El cuerpo de María Linar, por tanto, no era de su esposo como daba por hecho el árabe tras la firma del acta matrimonial. En ese sentido, la negativa de María, no solo que era inesperada, sino que desafía la autoridad de Abud Dassor, lo que rompe el esquema con el que Abud ordenaba el mundo y su vida:

Vio por un instante, quizá como como un relámpago, que había otro mundo más allá de la imposición y la obediencia [...]. Por primera vez alguien no estaba bajo su dependencia, alguien no agachaba la cabeza ante el puñal de su vocecilla, de su tiple lacerante, de sus palabras ganzúas que abrían todo. Alguien no había recogido del suelo frases que él las hacía rodar metálicas como si fueran esterlinas, cóndores, soles, ayoras, lauritas, calés, nicles. (70-71)

Así, la negativa de María deja claro, para Abud, que su sexualidad no está para el deleite de otros, aun cuando este otro sea su esposo. Por lo tanto, a pesar del acta matrimonial el cuerpo de María no es completa jurisdicción de Abud Dassor. Se trata de un cuerpo enfrentado a un poder social y legalmente constituido, como lo es el matrimonio en tanto institución y la figura del “marido” dentro de este, y que en la medida en que este cuerpo se ve enfrentado a tal poder busca cierta forma de autonomía. En dicha búsqueda reside la ventaja que María pueda tener frente a Abud y Moscoso. Tanto el árabe como el sacerdote son rechazados sexualmente por María en un ejercicio de decidir sobre su cuerpo y su sexualidad a pesar de estar casada con el primero, y tener el título de “puta” frente al segundo. En el caso del matrimonio forzado María Linar no solo se niega a complacer a su esposo, también consigue librarse del compromiso matrimonial al conseguir una suerte de acuerdo mientras ella estudia para luego huir con un estudiante de medicina. Frente a Moscoso, María no solo consigue ponerlo en vergüenza al exhibir su condición de sacerdote y forzarlo a confesar su intención; también le demuestra que el título de mujer promiscua no le hace aceptar cualquier invitación sexual. Ambos rechazos escapan a las relaciones de poder que hay entre los personajes; en el primer caso, entre el esposo impuesto con poder económico y la esposa huérfana y adolescente; y, en el segundo caso, entre el hombre con un cargo de prestigio social y la mujer señalada como promiscua. La posición inicial de los personajes masculinos frente a María Linar, es la de hombres prestigiosos frente a un cuerpo sobre el que se sobreentiende que ellos pueden decidir; sin embargo, María se apropia de su cuerpo y por lo tanto de sus deseos, y, si no puede evitar el matrimonio o el acoso, evita el contacto sexual. Su rechazo, por tanto

desnaturaliza las pretensiones de Abdul y del canónigo Moscoso, les hace saber que su cuerpo está para complacer la voluntad masculina, ni como objeto de posesión sexual, ni cuerpo productor de vida.

Ahora bien, escaparse de la autoridad del esposo impuesto; conocer, entablar amistad y mantener amores con distintos hombres; rechazar invitaciones sexuales de otros; y, permanecer soltera, lo que implica oponerse al tutelaje masculino y con ello a la familia como institución, funcionan como una búsqueda de la autonomía del cuerpo. Digo búsqueda, en tanto “la autonomía es siempre un pacto social. Tiene que ser reconocida y apoyada socialmente, tiene que encontrar mecanismos operativos para funcionar [...]. La autonomía requiere un lecho social, un piso de condiciones sociales imprescindibles para que pueda desenvolverse, desarrollarse y ser parte de las relaciones sociales” (Lagarde 1997, 7). Tal lecho social requiere de la desnaturalización de las relaciones sexogenéricas que permita el respeto a la individualidad de las mujeres y sus decisiones. Se trata de acuerdos que posibiliten la apropiación total de las mujeres sobre sus cuerpos sin condicionamientos legales o religiosos que generen ambientes violentos frente a decisiones personales. En ese sentido, si bien María Linar obtiene, a través de esta búsqueda de autonomía, victorias que cambian las condiciones de poder dadas por el género, la posición económica y social, y, el contrato matrimonial; tal búsqueda no termina de resolverse. En tanto la sociedad quiteña de la época es moralista, apegada a la religión, supersticiosa, machista, y chismosa; es desde esa estructura que se juzga a María señalándola como “puta”. De este modo, el precio que María Linar tendrá que pagar por vivir su sexualidad fuera de la institucionalización del matrimonio y la familia es, como se vio en los capítulos anteriores, el señalamiento social, por parte de los quiteños y, el acoso sexual por parte del canónigo Moscoso y Boccaccio. En ese sentido, María se forma sabiéndose objeto de deseo masculino y el centro de las habladurías de la ciudad, por lo que la búsqueda de una autonomía real y completa, si bien le da cierta distinción y libertad con respecto del lugar que socialmente se determinó para la mujer de esa época, queda limitada por las condiciones sociales, morales y de género que rigen a la sociedad quiteña.

El resultado es que el poder de las normas sociales violenta a María en tanto la separa del resto de ciudadanos y justifica los acosos sexuales de los que es víctima al provocar y permitir juicios morales que califican el comportamiento de María Linar como libertinaje, “escándalo”, y pecado. Tal violencia desde el poder de la estructura social

tiene la pretensión de disciplinar a María, sin embargo, en tanto ella se apropia de los discursos que la juzgan hace lo opuesto, pues “el acto de apropiación puede conllevar una modificación tal que el poder asumido o apropiado acabe actuando en contra del poder que hizo posible esa asunción” (Butler 2011, 23). Asumir las reglas también es comprenderlas, ya sea para obedecerlas al punto de llegar a ser un modelo y gozar de prestigio y privilegios dentro de la estructura de poder. Sin embargo, también es posible renegar de estas reglas y desde ahí señalar el montaje de las condiciones que reiteran la estructura social, sexogénica y económica. De este modo, María Linar, lejos de desmentir a los quiteños, acepta las habladurías y asume para ella misma “yo soy la Linares bella, soy la Linares fatal” (Éguez 2011, 102) y desde ahí desafía a las habladurías y convence a Boccaccio de rectificar la noticia de *El Mercantil* que la asocia a la muerte del Ahorcado del Ejido.

El señalamiento social no disciplina a María Linar, al contrario, ella decide actuar como las habladurías de los quiteños aseguran que hace. Así lo confirmará en su monólogo: “si alguna vieja avara decía que su marido me hacía grandes regalos y aupaba mis caprichos yo me empecinaba en el marido hasta dejarlo en la quiebra. Me di por pasear en las narices de los que condenaban una relación mía” (108). Se trata de una especie de apropiación de los comentarios insidiosos, que por un lado confirma el rechazo a las normas que rigen la sexualidad de los quiteños de la época, y, por otro lado, muestra un interés por burlarse e incluso dañar a quienes la injurian. Sobre esto último la misma María dirá: “era una especie de revancha pero nada personal” (108). En todo caso, el señalamiento social que se pretende un castigo por abandonar las normas, funciona de forma opuesta, en tanto incita, y de hecho determina, el comportamiento de María Linar. Este empeño resulta una suerte de “revancha”, que golpea al chismoso precisamente con la mentira inventada. De este modo, es la palabra de la mujer que inventa que su marido gasta su dinero en la Linares la que la condena a ver su mentira vuelta verdad. En ese sentido, en tanto la “revancha” de María Linar está directamente relacionada con la injuria que se diga de ella, su accionar estaría condicionado más por las mentiras que se le inventen que por sus propios deseos. Aquí la búsqueda de autonomía de María Linar queda trunca en tanto su cuerpo deja de lado la profundidad de deseo para asumir la posición de mujer fatal con la que los vecinos de la ciudad la envisten. Si bien desde esa posición consigue dañar a quienes la injurian, y desafiar a los que condenan una relación

suya, su empeño en actuar de la forma en la que se le acusa termina por dejarla atrapada en el mito de la Linares. De este modo la autonomía que pueda tener María Linar queda trunca tanto por las normas que rigen el contexto en el que se desenvuelve el personaje como por la forma en que ella se enfrenta al señalamiento social.

Ahora bien, si el accionar de María Linar está directamente relacionado a las mentiras que se dicen de ella en un empeño de desquitarse de los chismosos, su cuerpo estaría actuando de forma artificiosa, ligado a la seducción con el fin de hacer verdad la mentira inventada. De este modo, la Linares se sabe objeto de deseo y desde ahí actúa tanto para desafiar a las lenguas que la difaman, como para acallar chismes en *El Mercantil*. Así María Linar exhibe una “puesta en escena artificial de su cuerpo” (Baudrillard 1998, 15) tanto para seducir al marido de la esposa injuriadora, como para convencer a Boccaccio de cambiar las versiones del diario sobre el ahorcado del Ejido y ayudarla a conseguir las escrituras de la casa que fuera de su padre. El escándalo del “ahorcado del Ejido, es parte de un chantaje para forzar a María a acercarse al dueño del diario. Tomando en cuenta que a María nunca le gustó que la relacionaran con la muerte, y que, si Boccaccio “había conseguido de la policía un muerto quería decir que estaba en condición de conseguir, en reciprocidad con ella, un culpable de ese muerto” (Éguez 2011, 112), María Linar cede ante el chantaje y decide hablar con Boccaccio. Sin embargo no acude al dueño del diario para suplicar, pues la Linares conoce el interés de Boccaccio hacia ella. Utiliza entonces una puesta en escena de su cuerpo afincada en la belleza y el dominio de la situación para recibirlo: “adivinando que me traería rosas, prendí en mi pecho la más roja y bonita del mundo, de esas que la gente decía que yo regaba con la sangre de mis muertos. Le recibí sentada en esa poltrona que uno de mis admiradores le ganó a él en una apuesta. Le pregunté sobre la posibilidad de ver la película que el Mercantil había estado dando hasta la semana anterior” (112). María recibe a Boccaccio sentada sobre la poltrona que señala su derrota en una apuesta, y en lugar de pedirle que aclare la noticia del ahorcado le pregunta por una película. Resulta un juego de apariencias que deja de lado el hecho de que María cedió al chantaje para mostrar una Linares serenamente acomodada sobre la derrota de Boccaccio, incapaz de suplicar. Su pregunta por la película, en realidad es una pregunta por las pretensiones de Boccaccio. “Deme el gusto de engalanar con su presencia la función de especial del próximo domingo. Tendré mucho placer en acompañarla” (113) responde el dueño del teatro, y, para María la

intención del dueño del diario es clara: exhibirse junto a ella. De este modo, la escenificación de la Linares dueña de la situación le arranca la verdad al chantajista, y le permite llevar a cabo la negociación sin tener que hacer explícito que salir con él es el precio para cambiar la versión del ahorcado del Ejido.

La Linares acepta ir al cine con Boccaccio, todos los asistentes la ven “con un abrigo de tigresa, acompañada al brazo por el dueño del periódico que también era dueño de la radio y dueño también de El Mercantil” (34). El deseo de Boccaccio de exhibir la compañía de la Linares es interpretado por la protagonista de la siguiente manera: “ese Boccaccio era poco hombre. No estaba enamorado de mi sino de mi fama, para muchos una mala fama, pero que en el fondo tenía cierta aureola capaz de dar luz a cualquier favorecido. Él lo que quería era demostrar mi aceptación ante la gente” (113). La Linares era una leyenda viviente, gozar de su compañía por tanto, era también gozar de su fama, y ser el acompañante de una mujer hermosa y socialmente reconocida eleva el prestigio masculino: “el hombre desea disfrutar del cuerpo de la mujer fatal, pero también le atrae la idea de ascender un escalón más en la escala del éxito masculino” (Billingham 2003, 118), en tanto el prestigio del varón se asocia a su capacidad de conquista. Como se vio en el capítulo anterior, la Linares representa una especie de trofeo para Boccaccio; él ansiaba demostrar que podía conquistarla, aunque fuese solo un montaje para los admiradores de la Linares y los envidiosos. Ahora bien, lo que Boccaccio pretendía como un logro que confirmaría a nivel social su capacidad de tener todo cuanto desea no pasa de un escándalo que apunta a la Linares. Los quiteños no ven en esta cita una proeza de conquista por parte de Boccaccio, pues es a partir de este encuentro que los vecinos de la ciudad explican la rectificación del diario: “al siguiente día alguna insinuación de que se trataba de algún fotógrafo maniático y nada más. No se volvió a mencionar el caso del periódico. Esto fue martes, y el domingo siguiente usted fue vista bajo la bóveda inmensa del Teatro El Mercantil [...], acompañada al brazo por el dueño del periódico” (Éguez 2011, 34). En el imaginario de los quiteños, la Linares es capaz de obtener lo que desea de un hombre gracias a su belleza e incluso debido a hechizos, así, el chantaje de Boccaccio e incluso su pretensión de prestigio quedan ocultos para los quiteños que prefieren creer que María Linares sedujo al dueño del diario para que la separe públicamente de la muerte del ahorcado del Ejido. A ello se suma que María Linares, consciente del interés de Boccaccio de exhibirse con ella le pide ayuda para obtener las escrituras de las

propiedades que fueron de su padre añadiendo luego: “si me consigue eso, es posible que salgamos otra vez juntos al cine” (113), y, efectivamente la herencia le es entregada por decreto presidencial en una pequeña ceremonia. Todo ello confirma, en el imaginario de los quiteños, las habladurías sobre la Linares, señalándola definitivamente como mujer fatal, promiscua, bruja e interesada. Esta figura construida en la inmediatez y tergiversación del chisme anónimo, que es desde donde se juzga a María Linar condenándola a la sospecha, sobrepasa a la verdadera María y trasciende a nivel mediático y comercial.

El cuerpo de María Linar señalado de promiscuo e irreverente debido a la búsqueda de autonomía de la sexualidad y el deseo, se convierte en las lenguas de los quiteños en una suerte de leyenda que la propia María en su intento de revancha y movida por intereses personales confirmará. Si bien el señalamiento social y el acoso sexual de los que María Linar es víctima no consiguen disciplinar su cuerpo, y María utiliza precisamente las acusaciones para desquitarse de quienes la señalan, su accionar no toca la estructura social que permite estas violencias, de ahí que el señalamiento se perpetúe en una suerte de leyenda de mujer fatal. De este modo, el cuerpo de María Linar queda atrapado bajo la figura de la Linares fatal, bruja, prostituta, promiscua que vive entre lujos. Tal figura, en tanto designa el cuerpo de María Linar lo reemplaza, a través del chisme, en la esfera de lo público. Luego, con la modernización de la ciudad y los medios de comunicación, los comentarios de boca a boca son reemplazados por rifas, comerciales y telenovelas que hacen de María, siempre nombrada la Linares, un cuerpo espectáculo:

En cada esquina hay letreros luminosos que anuncian la lotería deportiva con mi nombre a ver si hay alguien, algún anónimo que acierte el acumulado poniendo en números de molde cuántos amantes ha tenido La Linares, cuantas manchitas negras tiene su abrigo de tigre que se exhibe en el Palacio Comercial, cuantos calzonarios usé en la década del cuarenta, cuántas noches de amor, cuántas de orgía [...]. Antes no pasaban de mirarme detrás de los visillos, pero ahora quieren verme en la televisión haciendo un programa para menopáusicas y caballeros capones diciéndome cómo al final de la vida, de la buena o puta vida, se puede encontrar a Dios [...]. Firme por un año los derechos exclusivos para nuestra empresa, firme para siempre la concesión de su perfil para nuestra sociedad anónima, firme la autorización para que el barrio caliente lleve su nombre, autorice por favor la canonización, si creemos necesaria, comprométase a asistir al banquete que darán el próximo año las damiselas de la Caridad. (123 - 124)

Si la chismografía de los quiteños hizo del cuerpo de María Linar un asunto público, por un lado, y por otro construyó sobre este una leyenda de mujer fatal que fue

aceptada como verdad a nivel social; la industria televisiva y publicitaria se encarga de tomar la leyenda para convertir a la Linares, y, al cuerpo que este nombre designa en una mercancía. El producto la Linares, que se pretende vender al público se alimenta de especulaciones, tanto de las que aluden a la vida sexual de María Linar calificándola de pecaminosa y promiscua, como de las que fantasean con la conversión y el arrepentimiento de María. En todo caso, se trata de utilizar el nombre la Linares como una marca comercial para atraer clientes al barrio caliente de un lado, y del otro mantener contentos a los feligreses al comprobar que el arrepentimiento salva las almas, pero sobre todo que la libertad sexual es algo de lo que una mujer debe arrepentirse. La Linares convertida en una marca comercial de la putería o de la redención, atosiga a María Linar ya que al continuar designándola es a ella a quien acuden las empresas, los prostíbulos, las sociedades de beneficencia y las productoras de televisión para obtener la autorización de utilizar el nombre que la designa así como de exhibir su cuerpo en televisión si es necesario. El acoso de los contratos no puede ser enfrentado igual que el señalamiento de los chismes, si María entregó su cuerpo a las lenguas de los quiteños en una especie de regodeo y revancha, con la publicidad, la televisión y las sociedades de beneficencia que ya han reclamado a ese cuerpo como suyo hará lo mismo que hizo con Moscoso y Abdul: arrebatárselo. Así, condenada a cargar a la Linares hasta el final de sus días, María decide morir, y de esa manera reclamar su cuerpo para sí, arrancarlo de las garras de la industria y la iglesia: “Ya nunca nadie volverá a ver a La Linares, me voy segura de lo que hago, cansada de este mundo de trapos, de esta ñoña infinita [...] a nadie se le ocurrió prohibirme que me suicide y que les arruine sus negocios y sus religiones” (123-125). La muerte de María Linar, por tanto, era la única forma que ella encontró para recuperar su cuerpo. Solo así podría dejar de ser el cuerpo viviente de la Linares, a la vez que dejaría de existir la posibilidad de convertirse en mercancía exhibida por la televisión o las damas caritativas bajo el nombre de la Linares. Sin embargo, la muerte le es negada y la leyenda continúa señalándola.

La Linares, el nombre con el que designan, y desde el que se juzga, trata y espectaculariza el cuerpo de María Linar, se forjó en el chisme y se prolongó en la industria para dejar a María atrapada en él. Lo que inició con la búsqueda de una autonomía del cuerpo y la sexualidad a pesar del matrimonio forzado, se convirtió gracias al chisme y al acoso en un intento de revancha que no alcanzó a cambiar la estructura

desde la que se juzga a María, al contrario endurece dicha estructura. Así, entender que en la sociedad quiteña ella era el objeto de deseo masculino y el punto de encuentro y especulación de las lenguas de la ciudad lejos de disciplinarla le hace asumir ese lugar. María asume la violencia que se permite señalarla como puta, “yo soy la Linares bella, soy la Linares fatal” (102) dirá el propio personaje femenino. Sin embargo, “el poder asumido puede mantener y al mismo tiempo resistir la subordinación” (Butler 2011, 24), de este modo, a pesar de que María resiste la violencia desde la desobediencia y la provocación a la norma la estructura social moralista, machista, clasista, religiosa y supersticiosa que la condena continúa intacta. Los quiteños confirman en la desobediencia de la norma, que María se empeña en mostrar cada vez que escucha una nueva condena, a la mujer fatal que construyeron en sus lenguas, y esa mujer fatal sobrepasa el cuerpo de María Linares. No hay subversión al orden social, el cuerpo de María Linares que en un inicio reclamó autonomía fue reclamado por las lenguas para convertirlo en leyenda y condenar a María a cargar para siempre con la Linares. El cuerpo de María vuelto objeto de opinión pública, y luego cuerpo espectáculo y mercancía, siempre bajo el nombre de la Linares que lo designaba encuentra una salida en la muerte. El suicidio, es la forma en que María pretende arrebatarse su cuerpo a la industria y a la iglesia, pero la muerte no llega. María Linares, y la Linares con ella, se salvan de su tercer intento de envenenarse. En un juego circular Égüez le arrebató la muerte a María para confirmar la leyenda supersticiosa del origen de la Linares, pues tal cual la partera que trajo al mundo a María Linares quedó ciega y con la lengua empanizada, queda la monja que la arranca de las garras de la muerte. Así, de un modo definitivo el cuerpo de María seguirá cargando con la leyenda de la Linares fatal. Y ello confirma la imposibilidad del personaje femenino de romper, o al menos huir de la estructura que permitió su señalamiento social, su enmascaramiento y finalmente el embargo de su cuerpo para satisfacer al chisme, a los negocios y a la iglesia.

Conclusiones

El imaginario de la mujer fatal aparece en *Luna caliente* y *La Linares* con la función de producir el conflicto o direccionar el tema de los relatos. Así, la belleza misteriosa de Araceli es usada en el *Luna caliente* para provocar el deseo supuestamente irrefrenable, así como la violencia en el protagonista. Además, como se ha dicho reiteradamente, la voz narrativa se apega al punto de vista de Ramiro, por lo que asistimos al conflicto interno de este, mientras que de Araceli no sabemos más que lo que Ramiro piensa de ella. La novela por tanto no habla de Araceli, sino de Ramiro y sus estados de conciencia; pero, para llevar a este personaje al límite de la violencia fue necesario el cuerpo de una mujer señalado por la voz narrativa en complicidad con el protagonista de seductor y peligroso. De su lado, la suerte de leyenda de mujer fatal que la chismografía quiteña construye sobre María Linar apunta a los prejuicios morales y religiosos con los que convive esa sociedad, pero sobre todo sirve, dentro del relato, para ocultar la corrupción y el abuso de poder a través de la calumnia mediática que señala a María como culpable. Si la estrategia narrativa de *La Linares* resalta la forma en que se construye a la Linares fatal y le permite a María desmentir las calumnias de Boccaccio, es precisamente para apuntar a los abusos de poder mediático y político, así como al tipo de sociedad que cuestiona. Una vez más, el punto capaz de reunir el odio y el deseo de los quiteños para poner en evidencia los prejuicios moralistas y los abusos de poder es precisamente el cuerpo de una mujer que ha sido señalada de pecadora. De este modo, el cuerpo femenino acusado de seductor y pecaminoso resulta el pretexto que les permite a los autores hablar de otra cosa: de un hombre o de una ciudad; sin embargo, para hablar de ese hombre y de esa ciudad estos cuerpos femeninos son violentados. ¿No fue necesario violar a Araceli para que Ramiro llegue a niveles extremos que oscilan entre la desesperación y la violencia; la culpa y la egolatría; los arranques de furia y los planes lógicos? Solo después de saberse capaz de violar a una mujer decide matar al padre de su víctima, burlarse de la ley, matar a Araceli y finalmente huir. ¿No fue necesario señalar socialmente a María Linar para que toda calumnia pueda ser creída y de este modo ocultar la corrupción y el acoso sexual del que María es víctima a través del desprestigio mediático?

Ahora bien, mientras estas violencias quedan en un segundo plano en tanto permiten señalar otras cosas, es posible naturalizarlas o justificarlas dentro de los relatos. De este modo se deja de lado el cuerpo vulnerado de Araceli para hablar del drama interno de Ramiro, lo que nos provee de un punto de vista que juzga el comportamiento de Araceli de seductor y presenta al deseo sexual del protagonista como una fuerza incontrolable. Tal punto de vista no solo le pertenece al personaje, sino que refleja discursos culturales disponibles y bien posicionados en los que se incita el deseo sexual masculino mientras que se reprime al deseo sexual femenino, al tiempo que se enseña a la mujer a cuidarse del deseo del hombre; lo que naturaliza a la mujer como el objeto de deseo por excelencia a la vez que deja abierta la posibilidad de responsabilizarla de las agresiones sexuales. De ahí que el fantasma de la víctima seductora se apodere del cuerpo de Araceli, no solo por mirar constantemente a Ramiro durante la cena, o rozar su pie con el del protagonista bajo la mesa y luego dejar la puerta de su cuarto entreabierta; sino, y sobre todo, porque al día siguiente de sufrir una violación, Araceli aparece en la casa de Ramiro pidiéndole tener relaciones sexuales. Lejos de cumplir el imperativo de cuidarse del deseo masculino, bajo la perspectiva de Ramiro, Araceli lo provoca. Si esta es la única perspectiva disponible, y además es una idea imaginable en el contexto cultural, el resultado es que la violación no se entiende desde la vulneración del cuerpo de Araceli sino desde la urgencia del deseo de Ramiro motivado por la propia Araceli, lo que posibilita justificar las acciones del protagonista. De este modo la novela deja ver como la forma en la que se construyen los géneros así como las relaciones de género que se promueven en una estructura cultural patriarcal generan cuerpos disponibles; es decir cuerpos sobre los que otros pueden disponer: decidir, ocupar o violentar, y que tal acción puede ser justificada o naturalizada.

María Linar pasa a ser cuerpo disponible en una primera instancia por la orfandad y luego porque su sexualidad no se rige al matrimonio y la reproducción. La desprotección aunada a su belleza física convierten a María Linar en la esposa adolescente de Abdul Dassor; no es ella quien quiere casarse, son dos hombres adultos los que deciden el destino de la joven expropiándola de su cuerpo. En este caso la violencia se justifica, porque un matrimonio así era legal en el contexto propuesto por la novela, pero sobre todo, porque según el sastre que se quedó a cargo de María, a través de este matrimonio ella estaría protegida económicamente. De este modo la legalidad, el género, y la situación socioeconómica tienen un fuerte peso al momento de pensar qué cuerpos pueden

decidir por sí mismos y qué cuerpos son los disponibles para que otros decidan. Ya adulta María Linar huye del matrimonio forzado y mantiene relaciones amorosas con distintos hombres, lo que despierta una serie de prejuicios fundamentados en una idea de “buena o mala mujer”. Estos prejuicios alimentan una suerte de leyenda de mujer fatal con la que María convive y que al ser creída justificaría el acoso sexual por parte del sacerdote e invisibiliza el acoso sexual y mediático de Boccaccio. El canónigo Moscoso acude a María con el presupuesto de que sus propuestas serán bien recibidas, porque de la mujer “promiscua” se espera que acepte la invitación que se le haga, basta con golpear la ventana con unas piedritas a la madrugada cubierto solo por un poncho. De su lado Boccaccio emprende una campaña de regalos, serenos e injurias publicadas en el diario *El Mercantil* para chantajear a María, y cuando estas últimas dan resultado es a María a quien se juzga socialmente, los quiteños continúan creyendo las calumnias nunca se piensa siquiera que Boccaccio chantajee a María. Es así que los quiteños juzgan a María Linar y en esos juicios las otras violencias de las que ella es víctima se difuminan al punto de perderse. María y Araceli quedan atrapadas en una estructura social y cultural que las convierte en cuerpos disponibles al provocar y permitir que otros las señalen de seductoras o pecadoras y sobre todo al admitir que esto justifique en alguna medida la violencia.

Pensar en cuerpos disponibles y en una estructura social y cultural que produce estos cuerpos permite ver una cierta forma en la que se clasifican las vidas entre aquellas que merecen ser preservadas y las que pueden ser desechadas. Entre las vidas y cuerpos blanco-mestizos, heterosexuales, saludables, que además adscriben al discurso de productividad y lo demuestran en sus cuerpos a través del aseo, el orden y el uso de artículos que reflejen cierto estatus, cuerpos que en el caso de ser femeninos asumen la monogamia como la forma correcta de vivir la sexualidad; y las vidas y cuerpos que se encuentran en los márgenes y no calzan o son desplazados de lo descrito en las líneas anteriores. Comparten este último lugar los cuerpos transgénero, las prostitutas, los locos, los mendigos, las mujeres señaladas de promiscuas, personas con adicciones entre otros. Se trata entonces de una estructura social, cultural y económica que interseca al género con la clase, la raza y una idea del cuerpo productivo para generar relaciones asimétricas de poder en las que nuestros personajes femeninos se ubican en una situación de desventaja frente a sus agresores. Ramiro, Boccaccio, el canónigo Moscoso, Abdul

Dassor son hombres que gozan del prestigio social y dos de ellos también del poder económico, lo que les da una cierta distinción frente a la adolescente descrita como “muy puta” y la mujer señalada socialmente como pecadora. Si ambas entran en la categoría de cuerpos disponibles no se debe solo a que su comportamiento sale del imperativo de cuidarse del deseo masculino y reservar la sexualidad para el matrimonio y con fines reproductivos, como se vio más arriba se debe también a que el deseo masculino es naturalizado y ello permite justificar las violencias; por tanto estas violencias que van desde la mirada lasciva, el matrimonio forzado, el acoso sexual hasta la violación forman a ambos personajes femeninos como objetos de deseo. Esto último implica una conciencia del deseo masculino que ambas provocan, así como la naturalización de este deseo y el hecho de no reconocer estas violencias como tales. Por lo que el lugar que les queda a María y Araceli para obtener algunos beneficios es precisamente el deseo masculino; sin embargo, a pesar de conseguir ciertas ventajas frente a sus agresores como revanchas personales y beneficios materiales en el caso de María, y, el hecho de dar órdenes a su agresor en el caso de Araceli, los personajes femeninos no consiguen invertir las relaciones de poder antes descritas.

El hecho de mantenerse actuando desde una puesta en escena artificial de su cuerpo perpetúa la objetualización del mismo, lo que reproduce las relaciones de poder ya descritas y genera la dependencia del deseo masculino para conseguir las escrituras de una herencia y desquitarse de los chismes en el caso de María. En el caso de Araceli el deseo sexual urgente desde el que Ramiro la describe es entendido como una amenaza. De ahí que Ramiro plantee la sexualidad de Araceli como insaciable y enferma, y que además coloque al deseo que Araceli despierta en el terreno de lo sobrenatural en tanto Ramiro pretende que sus erecciones responden a la voluntad de Araceli, como si él ya no fuese dueño de su cuerpo. De este modo la sexualidad de Araceli percibida como amenaza para Ramiro confirma, en el imaginario del protagonista, al fantasma de la víctima provocadora, de este modo matar a Araceli parece la única salida que le queda al protagonista. El cuerpo de Araceli por tanto queda atrapado en una estructura narrativa y sociocultural que justifica las violencias de la que es víctima y que además deja de lado la vulneración de ese cuerpo para cubrirlo con el fantasma de la víctima provocadora y la mujer fatal. De un modo similar, el cuerpo de María Linar queda atrapado en una suerte de leyenda de la Linares fatal que nace en las lenguas de los quiteños y oculta para estos

el acoso y las calumnias de las que María es víctima. La leyenda se confirma en el imaginario de los quiteños con la aparición de María Linar con Boccaccio en el cine, así como con el empeño de la protagonista por conquistar a los hombres con que la asocian las mentiras de las esposas chismosas. La leyenda de mujer fatal tomada por cierta llega al punto en que el señalamiento social se convierte en marketing en un Quito más moderno. Ya no es la chismografía la que señala a María Linar, se trata de cadenas de televisión, de la lotería, de publicidad para el barrio caliente, y de la iglesia intentando apropiarse de ese cuerpo que lleva a cuestas la leyenda de la Linares fatal para vender su “putería” o su redención. Convertido el cuerpo de María Linar en una mercancía que lleva inscrita la leyenda de la Linares fatal la única salida que María encuentra es el suicidio como una forma de arrebatarles su cuerpo a las cadenas de televisión y los publicistas del barrio caliente. Sin embargo, María se salva de la muerte y queda condenada a cargar con la leyenda que se confirma una vez más con la monja que tras recibirla de vuelta de la muerte queda con la lengua empanizada al igual que la partera que recibió a María en su nacimiento. Así, tanto María como Araceli terminan convirtiéndose en cuerpos capturados en estructuras socioculturales que las condenan y narrativas que en tanto hablan de una ciudad y de un hombre no solo que sacrifican esos cuerpos para justificar sus relatos, sino que únicamente señalan las violencias para hacer referirse a esa ciudad moralista que se moderniza mientras María Linar envejece y a ese hombre que concibe al deseo sexual y a la violencia como dos caras de una misma moneda.

Bibliografía

- Abarca, Humberto. 2000. "Las fuerzas que configuran el deseo" en José Olavarría y Rodrigo Parrini, edst., *Masculinidades: identidad, sexualidad y familia*, Primer encuentro de Estudios de Masculinidad. Santiago: FLACSO.
- Araujo, Diego. 1993. "Tendencias en la novela de los últimos treinta años", en Hernán Rodríguez, Cecilia Ansaldo, Diego Araujo, y Alejandro Moreano, autores, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1959-1980)*. Quito: El Conejo.
- Bal, Mieke. 1998. *Teoría de la narrativa (una inducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Barrera, Andrea Marcela. 2017. "Las violencias contra las mujeres son un fenómenos político", en *Línea de fuego*. Buenos Aires:
<https://lalineadefuego.info/2017/02/01/las-violencias-contra-las-mujeres-son-un-fenomeno-politico-por-andrea-marcela-barrera/>
- Baudrillard, Jean. 1998. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Beneyto, María José. 2002. "Violencia sexual: entre lo que siente la víctima y lo que piensa el agresor", en Santiago Redonde, coord., *Delincuencia sexual y sociedad*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Billinghamurst, Jane. 2003. *Mujeres tentadoras*. Singapur: Océano.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama
- Butler, Judith. 2011. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Instituto de la Mujer (España) y Universidad de Valencia. Madrid: Cátedra
- Chauvin, Diego. 2014. *La poética de Iván Égüez en La Linares, Pájara la memoria, y El poder del Gran Señor*, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Cordeu, Mora. 2013. "La primera novela de Mempo Giardinelli se resiste al olvido" en *Télam*. Buenos Aires: <http://www.telam.com.ar/notas/201312/45825-la-primera-novela-de-mempo-giardinelli-se-resiste-al-olvido.php>
- De Barbieri, Teresita. 1989. "Cambio en la condición de las mujeres", en Revista de Investigación Científica *DEMOS*. México: UNAM
<http://www.ejournal.unam.mx/titulo2.html?v=67>
- De Diego, José Luis. 2006. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Delumeau, Jean. 2012. *El miedo en occidente (siglos XIV.XVIII) una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus pensamiento.
- Dottin-Orsini, Mireille. 1996. *La mujer fatal (según ellos) textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Buenos Aires: La Flor.
- Égüez, Iván. 2010. *La Linares*. Quito: Eskeletra.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Federici, Silvia. 2016. *Calibán y la bruja mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Quito: Abya Yala.
- Fernández, Claudia. 2013. "El vestuario como identidad, del gesto individual al colectivo", en *Proyecto Medussa*. <https://proyectomedussa.com/el-vestuario-como-identidad-del-gesto-personal-al-colectivo/>
- Foucault, Michel. 1992. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Gerendas, Judit. 1994. "Mempo Giardinelli, el Premio Rómulo Gallegos y El santo oficio de la memoria", en *Kipus Revista Andina de Letras*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar – Corporación Editora Nacional.
- Giardinelli, Mempo. 1999. *Luna caliente*. Quito: Editorial El Conejo.
- _____. 1996. *El género negro ensayos sobre literatura policial*. Medellín: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____. 1997. "Historia y novela en la Argentina de los 90", en Karl Kohut (ed.) *La invención del pasado La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1998. *La loca del desván*, 3ª ed. Madrid: Cátedra
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas Comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Golubov, Nattie. 2011 "La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas", en la revista *Discurso, teoría y análisis*, Núm. 31. Universidad Autónoma de México: México D.F.
- Guerra-Cunningham, Lucía. 1994. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Cuarto Propio.
- Huston, Nancy. 2012. *Reflejos en el ojo de un hombre*. Galaxia Gutemberg.
- Kaufman, Michael. 1989. *Hombres placer, poder y cambio*. Santo Domingo: CIPAF.

- _____. 1997. "Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres", en Teresa Valdés y José Olavarría, eds., *Masculinidad/es poder y crisis*. Santiago: Isis Internacional.
- La Bufanda del Sol. 1972. "Aquí y Ahora" en Frente Cultural, edit., revista literaria *La Bufanda del sol*, No 2 mes de abril, impresa en la Universidad Central del Ecuador. Quito: Frente Cultural.
- Lagarde, Marcela. 1997. *Claves feministas para el poderío y autonomía de las mujeres Memoria*. Managua: Puntos de encuentro.
- _____. 2005. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México. 4ª ed.
- _____. S.f. "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres" en *ankulegi*. <http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf>
- _____. (2008). "Amor y sexualidad una mirada feminista". Conferencia impartida en septiembre en el curso de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Madrid: UIMP. Obtenido en: <http://mujeressinfonterasysinbozal.blogspot.com/2013/07/amor-y-sexualidad-una-mirada-feminista.html>
- Marqués. Josep-Vincent. 1997. "Varon y patriarcado", en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.). *Masculinidad/es poder y crisis*. Santiago: Isis Internacional.
- Nitschack, Horst. 2008. "Vírgenes putas y emancipadas en el mundo imaginario de los adolescentes", en Kathya Araujo y Mercedes Prieto, eds., *Estudios sobre sexualidades en América latina*. Quito: Flacso.
- Ortega, Alicia. 2011. "narrativa ecuatoriana de 1970-2000" en Felipe Aguilar (Coordinador), *Memorias del Encuentro sobre literatura ecuatoriana 'Alfonso Carrasco Vintimilla'*, Décima Edición, Tomo 2, Seminario 'literatura latinoamericana del post boom'. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Parada, Rafael. 1998. "El fenómeno de la corporalidad y sus discursos", en María Rovalletti, *Corporalidad, la problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Quignard, Pascal. 2006. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.

- Sacoto, Antonio. 1981. *La nueva novela Ecuatoriana*. Cuenca: Publicaciones del departamento de difusión cultural de la Universidad de Cuenca.
- Sarchione, Ana. 2005, *Una araña en el zapato*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- Terradas, Ignasi. 2002. “Legitimaciones históricas de la violación”, en Santiago Redonde, coor., *Delincuencia sexual y sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Tinajero, Fernando. 1991. “De la violencia al desencanto Cultura-Arte e Ideología 1960-1979”, en Enrique Ayala Mora, edit., *Nueva Historia del Ecuador Época Republicana V*, Volumen II. Quito: Corporación Editora Nacional – Editorial Grijalbo.
- Viveros, Mara. s.f. *Masculinidades: diversidades regionales y cambios generacionales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia:
<http://www.bdigital.unal.edu.co/1403/4/03CAPI02.pdf>