

Un femicida burgués en "La pierna de plomo" de Nicolás Olivari.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (Septiembre, 2014). *Un femicida burgués en "La pierna de plomo" de Nicolás Olivari*. COLOQUIO INTERNACIONAL ¿Violencia en América Latina: discursos, prácticas y actores?. Organizado por FSOC UBA, CABA.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/69>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/t3w>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

COLOQUIO INTERNACIONAL “Violencia en América Latina: discursos, prácticas y actores”

Un femicida burgués en “La pierna de plomo” de Nicolás Olivari

Entre los grandes cambios modernizadores que sufre mayormente la ciudad de Buenos Aires en los primeros treinta años del siglo XX, quisiera detenerme solamente en un aspecto que atañe a la relación entre los géneros: la manifestación masiva de la ideología de la domesticidad. Como es sabido, esta se desarrolla en las sociedades modernas a través de la división entre las esferas pública y privada, lo que, a su vez, supone una división sexual de las tareas y obligaciones. La mujer era la responsable moral de la familia, ya que era la que debía controlar el buen comportamiento, tanto del marido como de los hijos. En este sentido, Cosse (2006) explica que, desde el siglo XIX, se aludía a una moral instintiva femenina, la cual se resignifica con la instalación de este modelo porque recae en la mujer el control del impulso sexual del varón para proteger su virginidad hasta el matrimonio. Luego, durante el matrimonio, es la mujer la que tiene el deber moral de controlar la inserción laboral del marido, así como su adaptación al mundo del trabajo, aparte de que debía impedir que él frecuentara a otras mujeres.

A su vez, mientras la *mujer doméstica* halla su poder en este plano, el varón es la principal autoridad en lo que respecta a decisiones económicas no domésticas – compra y venta de casas, administración de bienes de ambos, negocios- y es el que tiene acceso a la vida pública o sea que puede circular por todos los ámbitos de la vida urbana. En este marco, el matrimonio es el origen, la fundación, de la familia destinada a tener hijos legítimos, había cierta confianza en la eficacia de la ideología de la domesticidad como portadora de valores éticos y morales, efectivos en función del bien social.

En este contexto, surgen dos formas de resistencia a la domesticidad, que se distinguen entre sí por el hecho de que recrean dos matrices ideológicas distintas a las que denomino feminista y falocéntrica. Sintéticamente, esta última es la que se nutre del discurso social hegemónico, y la primera, al contrario, propone estructuras de significación y estrategias de ruptura frente a aquél.

En cierta zona de la literatura de los '20, pueden leerse variaciones del falogocentrismo se actualizan, especialmente, en dos figuras: el femicidio, o asesinato de la esposa, y el matrimonio como una relación de poder entre los sexos. Me refiero, por ejemplo, a las glosas de *Tangos* (1926), de Enrique González Tuñón, ya que el autor propone una representación de las relaciones entre hombres y mujeres, en el arrabal, como pasionales y coyunturales, sin el peso de las normas de los sectores medios, pero, sí, fuertemente atravesadas por la relación de poder entre los sexos, que culmina en la justificación del asesinato de la la mujer. O bien, el libro *Cuentos de la oficina* (1925), de Roberto Mariani, en el que se describe la vida gris y opresiva de los hombres de clase media, y, en la que lo femenino surge a través de dos mitos clásicos de la misoginia: la mujer devoradora y la esposa hostigadora. Otro ejemplo lo constituye la narrativa de Arlt en la que se exageran y superan los límites morales del falogocentrismo, poniendo en evidencia las posibilidades más extremas que esta ideología permite y, en la segunda, tensiona, sin romper, los límites de la ideología de la domesticidad. Entre estos relatos, me centraré hoy en un obra de teatro no muy conocida de Nicolás Olivari: "La pierna de plomo" (1933), estrenada en 1933 en El teatro del pueblo.

En la obra se concentran las estrategias de una resistencia a la ideología de la domesticidad que acude a la exageración de sus principios; en otras palabras, se ensaya la posición más extrema posible dentro del falogocentrismo. En este sentido, la acción que es indicio de uno

de los puntos más extremos de la resistencia a los dispositivos de la sexualidad, es llevar adelante el asesinato de la esposa. Desde mi punto de vista, la representación recurrente del asesinato de la esposa por parte del marido es la resistencia más explícita y común al ideologema del matrimonio, en el marco del falogocentrismo.

La obra comienza con el marido, en el escenario, lavándose las manos manchadas de sangre porque recién ha dado muerte a su esposa, la que yace en el piso. Están en el living, él la levanta, la sienta en un sillón; luego, se sirve alcohol en un vaso, se sienta frente a ella y comienza su discurso donde le manifiesta su deseo de exponerle la verdadera razón de su accionar antes de que llegue la policía. El monólogo que le dirige a la esposa será, según él, la verdadera confesión, nunca más oída, ya que a la policía o al Juez les dirá que fue un arrebato pasional. En este caso, el marido no siente culpa, dolor ni odio y en ningún momento manifiesta alguna pasión exacerbada que justifique su acción; es más, ni siquiera es cínico. Por lo tanto, es el perfecto esposo burgués el que está dialogando con su mujer y al presentar de este modo la escena el relato se torna siniestro para el lector debido justamente a que describe la naturalidad con la que el esposo comete el asesinato, casi como una acción más de lo cotidiano.

El monólogo se desarrolla en el living de la casa, espacio emblemático de la clase media, en el que se aceptan, burlan o resisten los mandatos parentales. Es más, el living contiene dos objetos característicos de la clase media: la chimenea y el sillón Morris. Entonces, en el sitio donde se conocieron como novios, el marido le explica las razones por las que termina con ella, y, claro, con el vínculo. Además, el living es un umbral, en el sentido en que es el lugar en el que se recibe a la gente de afuera de la casa, funcionando como un espacio intermedio entre el adentro, la esfera privada y el afuera, la esfera pública. Destaco esto porque la relación que el marido tiene con el espacio es característica de la

división sexual de las esferas en pleno auge de la domesticidad. Más puntualmente, el marido es un perfecto burgués que desarrolla su subjetividad en el espacio público, en su trabajo, y se siente excluido del ámbito doméstico, como lo expresa en la siguiente cita:

Lo que más me dolía era no tener una queja seria, una queja fundada contra tí.
Pero tu hogar, porque en el hogar yo era ya extraño como una mosca que se dispone a pasar el invierno en su tibieza, me era insoportable. Yo hubiera querido pagarte el hospedaje y mudarme. Irme a otro hotel, a otra pensión.
(Olivari, 1933:47)

El marido es el prototipo del buen burgués: tiene un trabajo, es más, que es jefe en su trabajo, con lo cual no se halla en una situación de inferioridad. Tiene una casa que es organizada por una mujer, su esposa. No es un humillado ni un torturado, ni un explotado, ni es un pobre hombre hostigado por las exigencias de su esposa. El marido, a lo largo de su monólogo, nunca toma distancia respecto de la situación, ni esboza alguna crítica social; tampoco se autodenomina como monstruo ni reflexiona sobre la hipocresía, la moral y, menos aún, sobre su condición monstruosa. Justamente, esa extrema racionalidad con la que explica su acción, más la negación de la relevancia que pueda tener la vida de una esposa, es lo que hace emerger el matiz claramente siniestro de su voz. Además, las didascalías son pocas y funcionan con fines más bien descriptivos o técnicos, con lo cual no hay nada en el texto que juzgue la acción del marido o que la describa de manera tal que cause horror en el lector/espectador. Podemos decir que Olivari expone, en la obra, la voz pura de la masculinidad falocéntrica, en toda su expresión y llaneza, sin juicios, sin valores, sin marcas de locura. En este sentido, el marido es el monstruo más perturbador

porque nada en él es indicio de anormalidad, excepto el hecho de que haya matado a su esposa y de que le esté hablando a su cadáver.

Si algo le pide el lector a la historia de un asesinato, es que algún personaje dé las razones que lo expliquen. Pero, como dice el marido, en la cita anterior, él no tiene alguna razón reconocible en el imaginario social-sexual: ella no lo traicionó ni lo abandonó, como sucedía con las mujeres que estaban en el margen ideado por González Tuñón; tampoco lo hostigó, exigiéndole un ascenso laboral o más dinero, como las esposas de los cuentos de Mariani. Por otro lado, el asesinato tampoco se torna en la consecuencia de su mutación hacia la monstruosidad o en una de las formas de la humillación, como lo era para Erdosain en *Los siete locos*. Simple, y banalmente, es el modo que elije para terminar con la rutina de su propia cotidianeidad de clase media. El acto del asesinato es narrado mediante alusiones sexuales obvias como el cuchillo que se hunde en la carne blanda de la espalda, o el hecho de que ella acepta pasivamente, sin sorpresa y sin dolor, estar siendo asesinada, mientras él, a su vez, está amputándose una parte de sí. La primera palabra que pronuncia es “hecho” y luego repite “ya acabaste” y “se acabó”, lo que significa que, al haberla matado, ha terminado con su vida matrimonial; lo que implica que es el fin de sus rutinas, ya que sabe que la familia de ella lo odiará; que, en el trabajo, sus compañeros se apartarán de él, y que culminará en la cárcel. De hecho, paradójicamente, es allí en donde espera sentirse libre.

Ahora bien, la situación del monólogo es absurda en sí misma, ya que es una extensa confesión íntima, que sólo está destinada a ella, porque él cree que ella tiene derecho a saber, aún muerta, porqué la mató. Y la razón que esgrime es la siguiente:

Y comprendí que eras la apagadora de todos los ideales... acabé con tu llama voraz, con tu marcha en las tinieblas y ahora puedo andar solo... puedo andar solo... sin tu carne al flanco... sin ideales... sin la pierna de plomo, la maldita, la pesada, la pobrecita pierna de plomo.... (Olivari, 1933: 54)

Entonces, el esposo sigue siendo dueño de la vida de la mujer a pesar de que la razón no es el ancestral odio hacia la mujer, sino la equívoca resistencia masculina ante un sistema que le resulta opresivo y del que ella es su exponente más cercano: la mata para salir de una vida signada por la adaptación a los valores de la clase media, y de la aceptación resignada de la domesticidad. En este punto, la actitud sumisa de Catalina termina siendo absolutamente opresora, ya que no le permite al marido realizarse como persona. Es más, si la lógica falogocéntrica produce un modelo de subjetividad universal que es el masculino, y la identidad femenina es lo que no es masculino, es una alteridad absoluta, en este caso la pareja heterodesignada cobra tal fuerza que la mujer pasa a ser parte de su propio cuerpo.

A lo largo del monólogo, el marido describe a la esposa recorriendo los diferentes aspectos de una subjetividad femenina adaptada a la ideología de la domesticidad. Es más, en tanto que es una esposa, podemos decir que es la identidad consecuente de la muchacha que respetó el decálogo y devino en una perfecta e inútil *mujer doméstica*, en alusión a los tipos femeninos de Storni. Leamos algunas citas para comentarlas:

Estoy seguro de que apruebas, con tu cadencioso modo de asentir a todo, que te hacía adorable y miserable. Sí, que te hacía tan odiosa y tan perversa, a pesar de que eras tan buena y tan sufrida. ¿Por qué eras así? (Olivari, 1933: 47)

A mí me amabas, me consta, y no me contradecías, y vivías pendiente de mis menores deseos, pero hacías sufrir a los extraños... (Olivari, 1933: 49)

Y sé que no puede haber en el mundo un crimen más estúpido, más insensato que el mío... ¡si siquiera hubieras tenido un amante! Pero eras la misma fidelidad.. (...) Y con toda mi imperfección, mi impostura y mi miseria me tomaste por Dios. Debía castigar en ti esa monstruosa herejía (Olivari, 1933: 50)

De las citas se deduce que Catalina ha asimilado las bases identitarias de la subjetividad femenina hegemónica porque domina perfectamente todo lo que atañe a la casa y al cuidado del marido, porque está siempre atenta a sus deseos y reconoce que él es la autoridad a la que ella se somete. En algunos momentos del monólogo, por otra parte, el marido cree sentir la mirada de la esposa o ver su sonrisa comprensiva. Los ojos de Catalina, como los de la Bizca en *Los siete locos*, tienen la cualidad de seguir mirando, aún muertos y casi dialogar con el marido. Es más, su mirada es la que cierra el relato y pide que más allá de su muerte él siga siendo su marido casi como una maldición. Incluso al final, él sale a la calle y como indica el narrador un juego de luces sugiere que ella está sonriendo. Catalina era buena, abnegada y sufrida. Leía novelas semanales y confiaba en el amor. Nunca se atrevió a discutirle al marido, al punto tal de que no tuvieron hijos porque él una vez hizo un comentario negativo sobre ello. Él tiene claro que ella forma parte del sistema de las relaciones lógicas de sometimiento porque se somete a la voluntad de él y maltrata a quienes están por debajo suyo como la mucama y el perro. En este entramado, Catalina realiza una sola acción malvada: envía cartas de amor ficticias a un vecino, para que crea que su esposa lo engaña. Esta actitud banal pone en evidencia que la subjetividad

femenina hegemónica establece vínculos siempre deshonestos e interesados con los otros especialmente con las mujeres razón por la que no tiene lugar el vínculo afectuoso entre ellas. Catalina creía que su marido era como un Dios, lo idolatraba a tal punto que él necesitaba castigar esa “herejía monstruosa”. Aunque lo que él castiga no es un desvío de la norma sino una fidelidad extrema: el monstruo-esposa que genera la norma.

Luego de la descripción de la personalidad de Catalina, el marido se detiene en explicarle qué es lo que él esperaba de ella. Y le dice que mientras ella le daba “besos pesados”, él ansiaba su “camaradería” o “un apretón de manos”; mientras ella le contaba chismes de los vecinos, él esperaba un comentario inteligente o sobre temas más profundos. La preferencia del marido por el apretón de manos y por la camaradería podrían sugerir deseo homosexual reprimido, debido a que son gestos masculinos. Sin embargo no se trata de deseos reprimidos, sino de que el marido está absolutamente saturado frente al modelo hegemónico de feminidad, pero, debido a su propia ceguera androcéntrica, no puede imaginar otros modos que no se adapten a la rigidez de la diferencia sexual. Por eso, la mujer futura es la que adopta las características de la masculinidad. Entonces, la resistencia hacia los ideales de la clase media no logran romper con el falogocentrismo, en todo caso lo exagera, mostrando sus límites más extremos. La esposa es un cuerpo que genera rechazo, una subjetividad sumisa, una alteridad con la que es necesario enfrentarse día a día. La lógica binaria y sexuada supone que la relación identitaria es de tal complementación que la masculinidad se caracteriza por ser lo que no es femenino. Esto también lleva a pensar que, en realidad, la mujer no existe, ya que ésta es sólo un reflejo de la masculinidad indeseada. No obstante, el marido de este monólogo da un paso más que permite pensar en la arquitectura misma del pensamiento androcéntrico: ella, para él, no es un cuerpo deseado

sino que es un cuerpo siniestro, revulsivo, hasta el punto en que se produce la mutación anunciada en el título:

Estoy hablándote tan confiadamente como si estuviera ante mi pierna amputada. Porque yo te maté, como si me hubiera cortado una pierna. Una pesada pierna de plomo que no me dejaba andar. Y estoy contemplando el cadáver de mi pierna izquierda, de mi pobrecita pierna izquierda que no servía para nada. (Olivari, 1933: 48)

Mi pobrecita pierna izquierda amputada, eso eres tú, mi pierna cortada, la pierna que me dolía tanto... (Olivari, 1933: 50)

Estas dos citas son ejemplares del proceso que vive el personaje: Catalina es, al inicio, un cuerpo, luego es “como” una pierna suya y, sobre el final, la metáfora es absoluta: es su pierna de plomo, es parte de su cuerpo. Así, a lo largo del monólogo se reitera ese procedimiento por el que ella deja de ser humana para ser una parte de su cuerpo que debería ser sostén del varón, pero que fue transformándose en una carga, una traba, con la que no podía caminar. Es más, las únicas frases que denotan algo de pena o de ternura ante ella sólo aparecen cuando es nombrada en tanto pierna. Entonces, si la feminidad falogocéntrica es la que se constituye como complementaria al varón, acá tenemos una versión siniestra por la que termina siendo parte de sí, o sea, una parte de la subjetividad masculina.

En resumen, Olivari explora una instancia de saturación plena, y no menos siniestra, del tópico del femicidio sus razones atañen sólo a la ideología de la domesticidad, es la única salida que encuentra, para escapar de la *mujer doméstica*, como esposa, y de sí mismo

como un buen burgués. Finalmente, atravesando las clases sociales, el buen burgués, al igual que el malevo, repite la misma falsa salida del dispositivo de alianza, el femicidio, para terminar en el mismo lugar: la cárcel.