

Sumario Judicial 4605: "Contra María Luisa Michea Paz"

Celina Tuozzo

El año anterior, 1918, había sido malo, un fuerte temblor y un tiempo de lluvias causaron mayores "perjuicios" a la ciudad de La Serena. Se formaron "enormes pantanos peligrosos para los transeúntes por la fetidez i miasmas", la suciedad se acumuló por "las basuras que los propietarios riberanos arrojaban al canal" mientras que la "escasez de agua potable" se agudizaba. Una puede imaginarse a esta ciudad casi en ruinas, bajo el sol de febrero, colmada de barro y sed. Rescatada del mar y conducida desde la playa con manos y pies engrillados, María Luisa Michea trazó por las afeadas calles de la Serena su propia Pasión¹. La esperaba un edificio precario e inadecuado que funcionaba temporalmente como sede de la policía después del terremoto². Tránsito y destino que acompañan este paisaje de la soledad de la amante, de la desesperación de la mujer pobre, de la muerte como fin.

Pero, quizás, María Luisa no hubiera dejado de saborear el tono melodramático de la situación, quizás, los acontecimientos no desobedecían totalmente a su fantasía –siempre que por fantasía entendamos, la puesta en escena del deseo³. María Luisa gustaba del melodrama, films o folletines. Como Raselda, la maestra normal que creara Jorge Isaacs, María Luisa era una lectora de novelas y "le entusiasmaban las tristes, las que le hacían llorar". María Luisa, también "heroína de unos amores desgraciadísimos" era, en particular, devota de un folletín que leía y volvía a leer sin descanso, renovándolo con nuevos llantos. En raras ocasiones podemos decir con tanta pena que "los textos producen sus lectores"⁴.

También el abogado defensor emplea un tono que se encuentra con la narrativa tardo-romántica de María Luisa. Pliegues y despliegues dramáticos en cuya trama, y de acuerdo a su argumento, la heroína pierde la razón. Sobre las circunstancias del delito y el estado de ánimo de María Luisa Michea, el defensor escribe en forma teatral sobre varios dramas que, en una textura múltiple, constituirán, al fin, el Gran Drama, es decir, el Sacrificio de la hija a manos de la madre. En la construcción de estas escenas, el abogado utiliza expresiones como "en aquellos momentos, los más trágicos de su vida", "póngase el acusador público en su lugar, reconstituya la escena", y en su uso de símiles literarios denomina a "Toledo[:]el Yago del drama". Este recurso literario le permitía desplazar el infanticidio a la traición de Lafuentes a Michea, logrando, así, enfatizar la circunstancia de la Michea quien, al saber a su amante casado, pierde la razón. Porque para la defensa solamente desde la demencia se puede intentar explicar el acto de María Luisa aunque fracasa en su propia demanda del "póngase en su lugar, reconstituya la escena".

La narrativa emotiva del procurador apela a otro personaje femenino que la Michea representa y cuya eficacia resulta más poderosa que la metamorfosis Michea/Desdémona. Estoy haciendo referencia a María Luisa como expresión de la cultura popular, como la mujer de los "bajos fondos" y conventillos, en definitiva, la mujer

del “bajo pueblo”. Este personaje del imaginario de los sectores dominantes permite a la Michea condensar las “cualidades” de la “Mujer Popular” en un personaje jurídicamente verosímil, en tanto los predicados que le son adscriptos por su defensor son social y culturalmente adscriptos a la “mujer pobre”. De esta manera el mismo defensor proclamará a María Luisa como la mujer inculta, sugestionable, infeliz, débil (en ausencia de esposo), por lo tanto, abandonada. La Michea como la “Mujer Popular” es, al fin, criminal y degenerada, sin agotar desde estos adjetivos las figuras que evoca.

A la Michea = “Mujer Popular” = “Criminal Dejerada”, se le suma “La Prostituta” –otra de las tantas tácitas asociaciones con la “Mujer Pobre”⁵. Son las diversas relaciones ilícitas de la Michea (con el padre de la niña, con el guardián Lafuentes, con el cabo de artillería, y, también, por qué no, con el mismo Toledo como varón tentado y desdeñado) las que ultimaron su destino. Estos personajes surgirán de la Michea como si esta fuera un prisma que refleja los prejuicios, condenas, y malentendidos en torno a la mujer popular a comienzos de este siglo. Y en este derramar de reflejos, la Michea también evoca al fantasma de un personaje central a las épicas de consolidación de la Nación y la Civilización, la Michea es La Barbarie, villana central en la gesta tanto romántica como positivista. Pero la Michea extrema a la Barbarie más allá de la Barbarie misma, se vuelve la Irredimible Otra que está, desde un principio, condenada.

A la defensa del procurador le sigue la confesión de la rea, aquí queda en claro que la clave de la historia que María Luisa hace de sí misma es la del melodrama. María Luisa Michea parece verse como una heroína de folletín donde “el lugar de la mujer es narrativamente exaltado porque se las presenta como... reinas o cautivas... en el centro del imperio de los sentimientos”⁶. Este es el posicionamiento de la Michea en su confesión. A su alrededor aparecen y desaparecen Lafuentes, Toledo, el cabo, los policías, finalmente, el sistema judicial en toda su masculinidad.

La narrativa que María Luisa hace de sí misma parece obedecer a los tres órdenes que estructuran, según Sarlo, este “imperio de los sentimientos”: Primero, el orden del deseo que la vuelve Reina y Cautiva de la manipulación y traición del “villano” Toledo, de la sensualidad del joven militar, y, ante todo, Cautiva y Reina del amor y abandono de Lafuentes. Segundo, el orden moral que vuelve a su pareja, recién conformada con este último, una relación ilegítima. Y por último, el orden social que revela a María Luisa en toda su soledad de madre soltera, de concubina de un hombre ya casado, de perseguida en su status de mujer de sospechosa sexualidad.

Y cuando su relación con Lafuentes se revela como opuesta al orden social al saberlo casado la solución irremediable es “la muerte o la caída”⁷. María Luisa Michea, la mujer de la espera, la mujer pasiva se vuelve su crimen, de una manera contorsionada al fin se transforma en Acto, mujer como acción, pura acción aunque desde la acción más impura. María Luisa da la sentencia y es ella quien la ejecuta. Su hija, siendo parte de sí misma, y, también, parte del castigo que se impone, debe morir.

El melodrama queda interrumpido por el cuerpo pequeño de la víctima, es este crimen el que transforma la historia de María Luisa en una tragedia. Secundariamente, mientras tanto, los sujetos masculinos del proceso son feminizados no pudiendo escapar del melodrama porque “para los hombres como para las mujeres... el sufrimiento y la impotencia son vistos como formas de no poder ser masculino”⁸,

y este fracaso de ser masculino es, al fin y al cabo, una derrota del patriarcalismo, de la misma manera que la tragedia de María Luisa lo es. Y el pequeño cuerpo asesinado se vuelve La Marca de este fracaso social como político.

El entrecruzamiento de dramas y traiciones, de gestos verdaderos y enmascarados, culmina en la madrugada del 17 de febrero, en la sombría intimidad de un cuarto de conventillo, en la aun más sombría y más temida intimidad de madre e hija en la noche del sacrificio. El infanticidio se alza devorando todos los otros reverberantes dramas. Cuando el procurador de la Michea llama a Toledo con el nombre de Yago realiza una síntesis de todas estas traiciones (traición de Lafuentes a su amante, María Luisa, y, traición a su esposa), cuasi-traiciones (de María Luisa con el cabo de artillería), y pseudo-traiciones (de Toledo con María Luisa en tanto no hay pacto ni compromiso de lealtad anterior). Cristalización de traiciones que nos direccionan a la más aterradora, la de María Luisa con su hija. Como si el infanticidio se alzara como última metáfora de esta imposibilidad de entregarse desde la verdad. ¿Y no es, acaso, la hija, en su absoluta entrega a la madre que va a ultimarla, la única capaz de la total confianza, el gran desvelar de las mezquindades adultas hacia todos los otros actores de los diversos/otros dramas? ¿Y no es la inocencia y la entrega de la niña una señal de prevención a nosotros, sus testigos, en tanto la confianza la condujo a la vulnerabilidad violada, al sacrificio y a la muerte? El infanticidio todo lo desmorona.

Una madre que devora a su hijo es la descomposición de la reproducción de la sociedad patriarcal. La primera división del trabajo, dirá Marx, es la sexual, y la sociedad toda se reproduce en la crianza de los niños, que es, mayormente, tarea de la madre, cuidadora y salvaguarda de la seguridad doméstica⁹. La infanticida exhibe la fragilidad de este sistema al revelar el poder destructivo de la madre ante el hijo pequeño. Este es el Terror de la noche que se asoma desde el infanticidio, la actualización, hasta el asesinato, del potencial de agresión y violencia que el mito de la maternidad niega como natural pero que el crimen del infanticidio exhibe como posibilidad concreta, como hecho. Y es tal la fuerza de este poder que roba toda certidumbre, en especial, la vértebra vertical de la división del trabajo y la reproducción social dependientes ambas de la docilidad de la madre.

Por la fuerza de este poder, por la centralidad social de lo que amenaza, se necesita poblar esta acción de penumbras, de irracionalidad, es un crimen feroz en lo que refleja, exhibe, y retrata: la indefensión de los hijos, el poder Absoluto de la madre que niega toda la modernidad post-revolucionaria. Porque el infanticidio es el otro lado de la maternidad¹⁰. En él no hay igualdad, no hay libertad, no hay fraternidad, pero porque en la maternidad no las hay. La Maternidad se alza como uno de los últimos Poderes Absolutistas porque, como la realeza, son por "Derecho Divino". Pero, al mismo tiempo, la maternidad no es naturaleza sino elección. Es la voluntad de la madre la que da vida o no al hijo porque es una elección dar a luz y también es una elección proteger al hijo en la crianza. La filicida demuestra a las madres y a la sociedad en general el poder de la maternidad en el uso negativo de ese poder, y, también, por qué no, la liberación de un pacto que se nos enseñó como eterno, imperecedero, e irreversible. El filicidio rompe el contrato de la madre con el hijo violentando, otra vez, la modernidad al distorsionar el status sacrosanto de los contratos.

Pago de su crimen resulta esta imposibilidad cognitiva de la

sociedad de comprender el delito de infanticidio, su caída en el Horror, en lo que NO PUEDE ser incorporado. Porque es una oscuridad (el infanticidio), sobre otra oscuridad, (la maternidad), multiplicada oscuridad desde donde se despierta el Monstruo, la filicida, doblemente aterradora en tanto mujer y madre.

La prensa de Coquimbo y La Serena evocan el Horror que provoca esta fémica y exigen justicia. La llaman “madre criminal”, “madre desnaturalizada”, califican al delito como “suceso tan horroroso” u “horrendo crimen”, describen a la escena como “cuadro horripilante”, al fin piden la ejecución: “La opinión pública espera que la Justicia sea inexorable con esta madre sin entrañas para que espíe, como merece, su horrendo crimen”¹¹.

Curiosamente, como si el “suceso tan horroroso” excediera su propia monstruosidad, el Terror asume otras formas no menos deformes: en el mismo número, junto a la página del relato de la Michea, dos de los periódicos dan cuenta del descubrimiento de monstruos que en su cuerpo van a encarnar la “desnaturalizada” moral de la infanticida. Por un lado “El Chileno” de Coquimbo anuncia la exhibición de un monstruo mitad mujer y mitad mono. “El Industrial”, por su parte, cuenta de “un rarísimo ser que ha dado a luz una mujer del cantón de Akatuyo no lejos de Potosí. . . . Trátase de un espécimen fuerte, con todas las funciones naturales corrientes y [con] pies de una partida y corva como los cabritos . . . El cráneo cubierto de un cuero grueso y resistente [y] al terminar la frente se distingue dos tubérculos pronunciados anunciadores de los probables cuernos de este curioso fenómeno y quien sabe único ejemplar de hombre cabro”¹².

Así, la oscuridad y el monstruo actúan como claves críticas de nuestra mentalidad porque revelan que las instituciones, la prensa, el Estado, la medicina, en fin, las prácticas y discursos dominantes carecen de la flexibilidad, de los instrumentos, de la comprensión, para dar cuenta de Ella, aún hoy. María Luisa, la mujer pobre, la madre soltera, la amante abandonada, la filicida, abre una grieta en la gran muralla del pensamiento cristiano y occidental, una ruptura gnoseológica en tanto siembra el desconocimiento y el rechazo. Se transforma en El Monstruo, en La Deforme que impone una demencia peculiar porque ni aun la racionalidad psiquiátrica puede dar cuenta totalmente de su Acto. ¿Qué representa este Monstruo y este Crimen sino la impotencia de los discursos e instituciones androcéntricos ante la filicida, la Madre Terrible, o, simplemente, la Madre (sus madres, nuestras madres, una misma)? Y el pequeño cuerpo de la niña estrangulada es el alto costo que se paga por esta revelación fuerte y feroz de la limitación de esta cultura, de estos poderes masculinos.

Notas:

- 1 Basado en la descripción del Intendente de la Provincia de Coquimbo al Ministro del Interior. “Memorias” en *Varios Serena*. La Serena, Archivo de la Intendencia, Universidad de La Serena, 1919.
- 2 La policía local carecía de carro para conducir reos, por lo tanto los presos, en especial los ebrios, eran conducidos a pie hasta la prisión, en lo que el Intendente llamaba un “repugnante espectáculo”. Por otra parte, el edificio original de la policía había quedado semi-derribado en el temblor de 1918 y como el mismo Intendente expresara, carecía de

- “las condiciones necesarias e indispensables para un cuartel”. Del Intendente de la Provincia de Coquimbo al Ministro del Interior, “Memorias” en *Varios Serena*. La Serena, Archivo de la Intendencia, Universidad de La Serena, 1919.
- 3 Jean Laplanche y J. B. Pontalis. “Fantasy and the Origins of Sexuality” en Susan Morrison. *The (Female) Subject of Masochism. Forgive Me Father, For Y have Sinned*. Cineaction, Nº 24/25, 1991, p. 9.
 - 4 Beatriz Sarlo. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, 1985, pp. 35 y 25.
 - 5 Ver Celina Tuozzo. “Malentendidos y Representaciones de la Mujer Popular”, ponencia presentada en las *Jornadas de Historia de la Mujer*. Santiago, Universidad de Chile, octubre 1997. En prensa.
 - 6 Beatriz Sarlo. Op. Cit., pp. 12-13.
 - 7 Escribe Sarlo, “...en estos relatos, cuando los deseos se oponen al orden social, la solución suele ser ejemplificadora: la muerte o la caída”. Op. cit., p. 11.
 - 8 Geoffrey Nowell-Smith. “Minnelli and Melodrama”; “Dossier on Melodrama” en *Screen*, Vol. 18, Nº 2, summer 1977, p. 116.
 - 9 Luce Irigaray. “Love Between Us” en *Who Comes After the Subject?*, E. Cadava et. al. Nueva York, Routledge, 1991, p. 167.
 - 10 Marcela Lagarde. *Cautiverio de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Dirá Lagarde: “En el filicidio es posible reconocer la forma extrema de la maternidad, porque expresa de manera concentrada su dimensión negada: se trata de la carga de agresividad y de la capacidad destructiva presentes en todas las relaciones maternas.”, p. 638.
 - 11 “El Chileno de Coquimbo”, Martes 18 de Febrero, Nº3759, 1919, p.4; “El Industrial”, Martes 18 de Febrero, Nº 449, La Serena, 1919, p. 3.
 - 12 Ibid., p. 2; ibid., p. 3.