

ESCRITURAS DE LA MATERNIDAD

MIRADAS REFLEXIVAS Y METÁFORAS
EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

CLAUDIA L. CUTIÉRREZ PIÑA
GABRIELA TREJO VALENCIA
JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ
(COORDINADORAS)



ARTE Y LITERATURA
AKAΔEMIA

Las representaciones de la maternidad en la cultura solo pueden ser entendidas como operaciones complejas. No tienen un significado inherente fuera del discurso y del ámbito de lo social, pues responden a categorías de sistemas históricamente dadas, en las que se dirimen parámetros culturales determinantes. Analizar y replantear las estructuras que se conjugan en estas representaciones fue por mucho tiempo una tarea pendiente. Afortunadamente, cada vez más, en los distintos ámbitos de la cultura —sociales, intelectuales, artísticos, científicos, políticos—, la maternidad es un eje que convoca voces diversas para reflexionar las ideas y los afectos involucrados en su compleja constitución. A esta vena se suma el presente libro, con estudios dirigidos al discurso literario de escritoras de habla hispana que someten a la mirada crítica las representaciones de la maternidad. Rosario Castellanos, Adela Fernández, Carmen Boullosa, Daniela Rea, Guadalupe Nettel, Lina Meruane, Ariana Harwicz, Samanta Schweblin y Patricia Esteban Erlés son algunas de las voces convocadas.

Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas
en la literatura hispanoamericana



ARTE Y LITERATURA
AKAΔEMIA

ESCRITURAS DE LA MATERNIDAD:
MIRADAS REFLEXIVAS Y METÁFORAS EN
LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Claudia L. Gutiérrez Piña
Gabriela Trejo Valencia
Jazmín G. Tapia Vázquez
COORDINADORAS



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



*Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas
en la literatura hispanoamericana*

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000

Primera edición digital: 2021.

D. R. © Fides Ediciones
Seris 33 B, Col. CTM Culhuacán, Coyoacán, CDMX,
México C. P. 04440
www.fidesediciones.com.mx
fides.ediciones@gmail.com

Edición y producción: Fides Ediciones
Coordinación editorial: Lilia Granados

Los estudios del presente libro fueron dictaminados por expertos en el área mediante la modalidad de doble ciego.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN DIGITAL UG: 978-607-441-896-5
ISBN DIGITAL FIDES: 978-607-99567-5-2

Hecho en México / *Made in Mexico*

ÍNDICE

Presentación	9
--------------------	---

I. DE LA MATERNIDAD A LA DESMATERNIDAD: MIRADAS REFLEXIVAS

Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres <i>Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo</i>	17
--	----

Crítica de la maternidad. La función de la ironía en <i>Mujer que sabe latín</i> , de Rosario Castellanos <i>Carmen Álvarez Lobato</i>	37
--	----

“No estoy hablando sola”: la escritura de la maternidad en Lina Meruane y Daniela Rea <i>David Loría Araujo</i>	55
---	----

Escribir contra la soledad o “Mientras las niñas duermen” <i>Ana Sofía Negri Villamil</i>	73
--	----

Los relatos de la maternidad y el paradigma de la elección en <i>La hija única</i> , de Guadalupe Nettel <i>Claudia L. Gutiérrez Piña</i>	93
---	----

II. DE LUCES Y SOMBRAS: METÁFORAS DE LA MATERNIDAD

- Mágicas formas de lo maternal en *Duermevelas*,
de Adela Fernández
Miguel Candelario Martínez 113
- Antes*, de Carmen Boullosa o desear a la madre:
la ausencia materna y la identidad fallida
Raquel A. Bojórquez Gámez. 129
- Una inquietante intimidad: lo siniestro filial
en “Como una buena madre”, de Ana María Shua
Elsa López Arriaga 153
- En las sombras del relato: ausencia y agencia
de la maternidad en “La medida de las cosas”
de Samanta Schweblin
Sergio Javier Luis Alcázar 175
- El oscuro encanto de la maternidad: *Casa de muñecas*,
de Patricia Esteban Erlés
Jazmín G. Tapia Vázquez 197
- Un lazo de sangre enfermizo. La relación
maternofilial en *La débil mental*, de Ariana Harwicz
Gabriela Trejo Valencia 213

PRESENTACIÓN

LAS REPRESENTACIONES DE LA maternidad en la cultura solo pueden ser entendidas como operaciones complejas. No tienen un significado inherente fuera de la discursividad y del ámbito de lo social, pues responden a categorías de sistemas históricamente dadas, en las que se dirimen parámetros culturales determinantes. Analizar y replantear las estructuras que se conjugan en estas representaciones fue, por mucho tiempo, una tarea pendiente. Afortunadamente, cada vez más, en los distintos ámbitos de la cultura —sociales, intelectuales, artísticos, científicos y políticos—, la maternidad es un eje que convoca voces diversas para reflexionar las ideas y los afectos involucrados en su compleja constitución. A esta vena se suma el presente libro, tomando como objeto el discurso literario en cuanto espacio que contiene a la vez que somete a la mirada crítica las representaciones de la maternidad, entendiéndolas en su cualidad de “relatos”, siguiendo la propuesta de Nora Domínguez, es decir, como vehículos de “un saber que admite una pluralidad de juegos de lenguaje y cuya transmisión obedece muy a menudo a reglas que fijan la pragmática que constituyen el lazo social” en los que se “negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo”.

La literatura ha sido un espacio privilegiado para que particularmente las escritoras, desde los registros narrativo, poético y ensayístico, desaten un escrutinio en los procesos de subjetivación de la maternidad, problematizando y cuestionando sus constructos más significativos. Las obras literarias convocadas

pertenecen a escritoras de México, Chile, Argentina y España, con presencia en el escenario literario desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, para que funjan como una muestra del modo en que ha evolucionado la discursividad sobre la maternidad en la literatura de habla hispana escrita por mujeres, en la que es posible identificar nudos o perspectivas de reflexión concretos: las transformaciones de la triada maternidad-maternaje-desmaternidad, las inflexiones en las relaciones maternofiliales y la creación de metáforas de la maternidad. Estas escritoras comparten un ejercicio reflexivo en sus obras que ahonda en la condición de la maternidad como ese “nudo no resuelto de pensamientos y afectos” al que se ha referido Silvia Vegetti-Finzi cuando piensa el “enigma de la maternidad”, sobre el cual, las escritoras inciden para repensar y replantear las construcciones simbólicas, culturales, sociales y políticas que la demarcan.

El libro está estructurado en dos secciones. La primera “De la maternidad a la desmaternidad: miradas reflexivas” implica perspectivas críticas que se han gestado en el discurso literario de las autoras convocadas, quienes ponen en la mira las distintas posiciones de poder discursivo e interpretativo a las que hemos aludido como condicionantes de los relatos de la maternidad.

El trabajo que abre este volumen, “Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres” de Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo, es en muchos sentidos la piedra de toque en el libro. La autora hace un importante trazado por distintos momentos de la narrativa mexicana, que bien puede pensarse como extensivo, según se constata a lo largo del libro, al tratamiento de la maternidad en la literatura escrita por mujeres. Gutiérrez de Velasco reconoce tres modalidades de implicación y de posicionamientos: la maternidad, vista como el complejo de fenómenos y discursos en torno a la

reproducción humana y su relación con las mujeres; el maternaje, en el que se involucra el tratamiento del cuidado de los hijos en la familia y la sociedad; y la desmaternidad, entendida en los procesos de rechazo o de alternativas frente a la maternidad como elección.

Los siguientes capítulos confirman las implicaciones de este trazado en obras concretas de escritoras, donde construyen de manera explícita reflexiones que aquilatan la maternidad en sus dimensiones simbólicas, culturales, sociales y políticas. Carmen Álvarez Lobato, en “Crítica de la maternidad. La función de la ironía en *Mujer que sabe latín*, de Rosario Castellanos”, indaga en el tratamiento irónico que subyace en el discurso de la escritora mexicana para desmontar el estereotipo de la madre afianzado en una posición pasiva.

“No estoy hablando sola’: la escritura de la maternidad en Lina Meruane y Daniela Rea”, de David Loría Araujo, pone en diálogo la escritura ensayística de estas dos escritoras. El autor se concentra en analizar las estrategias retóricas de las autoras tomando en consideración su posición enunciativa para revelar el modo en que la escritura *toma cuerpo* y se realiza *con y a través de* las palabras de otras mujeres. En este tejido retórico, el enunciado de y sobre la maternidad se reconoce ante todo como un acontecimiento político.

Ana Sofía Negri Villamil continúa este camino de reflexión con “Escribir contra la soledad o ‘Mientras las niñas duermen’”, analizando los efectos de las imposiciones que los discursos del poder tienen en la experiencia de la maternidad y expone cómo, desde la subjetivación del proceso escritural en “Mientras las niñas duermen”, la autora construye un camino de comprensión distinto para la experiencia de la crianza.

Concluye esta sección el capítulo “Los relatos de la maternidad y el paradigma de la elección en *La hija única* de Guadalupe

Nettel” de Claudia L. Gutiérrez Piña, quien analiza la dinámica relacional de préstamo y tensión que opera en esta novela entre discursos y estereotipos afianzados, en los que se dirimen perspectivas ideológicas sobre la maternidad y sobre la renuncia a la maternidad. El texto indaga en la configuración de la novela como un enunciado ético-político de la escritora que se dirige al reconocimiento de la diferencia.

La segunda sección del libro “De luces y sombras: metáforas de la maternidad” se concentra en los tratamientos filtrados por la factura poética de escritoras que conforman un haz de sentidos de la maternidad en su escritura: metáforas que tocan luces y sombras por igual. El primer claroscuro llega de la mano de *Duermevelas* de Adela Fernández, libro del que Miguel Candelario Martínez recupera los cuentos “Yemasanta” y “Los vegetantes” con el objetivo de esclarecer la forma en que la narrativa de la irrealidad teje la composición de mágicas formas de lo maternal. Asociando ambos cuentos a la lógica onírica, el autor resalta el trazo de los procesos biológicos de gestación y maternidad desde un onirismo surrealista propio del momento en que el sueño y la vigilia se (con)funden.

Raquel Bojórquez Gámez dirige su interés a los personajes femeninos de Carmen Boullosa en la novela *Antes*, especialmente en lo que respecta a la configuración de la madre terrible; desde este símbolo explora el abandono y el miedo como la herencia de una hija cuya fallida constitución del yo resulta de una madre ausente y de un mundo de sombras.

Posteriormente, Elsa López Arriaga se centra en “Como una buena madre” de Ana María Shua, para revelar la intimidad inquietante de un hogar donde una mujer es asediada y sitiada por sus tres pequeños hijos. Al revelarse lo que López llama lo siniestro filial, lo ominoso deviene de las pequeñas manos y las

palabras “inocentes” de los niños; entonces, la fractura con la realidad consabida se alza como eje de un relato en el que, en consonancia con la narrativa de Shua, los personajes se mueven en una realidad que funciona con leyes propias.

Sergio Javier Luis Alcázar revisa en su artículo la representación del personaje de la madre en algunos cuentos de Samanta Schweblin, pero es en “La medida de las cosas” en el que orienta la reflexión a la “serie de las madres” propuesta por Nora Domínguez y especifica los mecanismos textuales que construyen a una mujer que no por estar ausente en la diégesis, pierde agencia en el relato. En este cuento la ausencia también es agencia y ya sea de forma natural o sobrenatural, el protagonista se deja llevar por una madre tenebrosa.

Enseguida Jazmín Tapia Vázquez explora el oscuro encanto de la maternidad encarnado en las microficciones de Patricia Esteban Erlés que se dirigen a las representaciones de la madre terrible (la madre castigadora, la madre aterradora y la madre traicionera), conjugando las coordenadas compositivas de lo fantástico y la hipercondensación propia de los géneros breves.

Finalmente, Gabriela Trejo Valencia analiza *La débil mental*, texto en el que desanuda un lazo de sangre enfermizo en la relación de dos criaturas nocturnas —madre e hija— unidas por la sangre y el deseo subrepticio; desde un logrado lirismo, la *nouvelle* de Ariana Harwicz pone al lector frente a un escenario envilecido en donde la ensoñación y la voz de un largo monólogo interior envuelven una forma bestial de maternar que Trejo Valencia reconoce como una relación maternofilial carnívora y primitiva.

Este libro representa el esfuerzo colectivo de todos sus colaboradores, quienes aspiramos a contribuir en el ejercicio de la reflexión sobre las representaciones culturales subyacentes en

la literatura, en este caso la de la maternidad, atravesada y determinada por los procesos sociales, políticos y simbólicos de una realidad común en constante transformación. Agradecemos a todos los participantes de este proyecto y a la Universidad de Guanajuato por el respaldo otorgado.

Las coordinadoras
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

**I. DE LA MATERNIDAD A LA DESMATERNIDAD:
MIRADAS REFLEXIVAS**

MATERNIDAD, MATERNAJE
Y DESMATERNIDAD EN LA ACTUAL
LITERATURA MEXICANA ESCRITA
POR MUJERES

Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo
EL COLEGIO DE MÉXICO

*¿Qué produciremos cuando la producción y la
reproducción se hayan diferenciado en nuestra mente?
¿Cómo hablaremos cuando nuestro lenguaje no se
identifique ya con nuestro sexo?*

C. Olivier

*Dedicado a mi madre Ele
y más allá...*

LOS DEBATES SOBRE LA maternidad no han concluido; como tampoco ha terminado la escritura sobre este tema ni mucho menos se ha agotado la crítica que se detiene en esos textos escritos por mujeres y por hombres, por lesbianas, homosexuales, bisexuales, etc. Es una literatura en proceso.

Se trata de un tema que podría haber sido y ha sido trabajado fructíferamente por algunas de las madres en la vida académica: Yvette Jiménez de Báez, Aralia López González, Ana Rosa Domenella, Nora Pasternac, Diana Morán, Gloria Prado, Laura Cázares, Laura López y muchas colegas más; también las jóvenes críticas han aportado ya sus esfuerzos en la comprensión de esta literatura. A todas ellas les expreso mi gratitud antes de

emprender este recorrido por un campo que nos es próximo y nos es demandante y retador. Por otra parte, no creo que por ser madres algunas críticas tengamos una capacidad especial para adentrarnos en los enigmas de la maternidad. Lo aclaro porque el tema se ha debatido desde diferentes enunciaciones y perspectivas, y también desde muy diversas disciplinas que se arrojan el privilegio de su estudio. Desde la década de los ochenta, en México, los estudios de género y los trabajos sobre la maternidad, las maternidades, la salud reproductiva y la sexualidad han ido ganando en intensidad y en la penetración de sus resultados. Se han diversificado en las aproximaciones al elogio de la maternidad, a los estudios críticos y a la complejidad del fenómeno que no se circunscribe solo a la mujer y su cuerpo.

La teoría ha recorrido un largo camino que abarca desde los atisbos de Johann J. Bachofen sobre el matriarcado, a los planteamientos de la teoría freudiana del complejo de Edipo, enfrentada por los matices propuestos por Melanie Klein, que van más allá de la envidia del pene, para atribuir un papel central al pecho materno, que a su vez incluye al pene. Y, después, se arriba a las reflexiones filosófico-antropológicas de Simone de Beauvoir que en *El segundo sexo* (1949) revisa el concepto de maternidad y discute el lugar de lo materno, la condición de no-sujeto de las mujeres frente a la maternidad y el horror que produce el cuerpo materno a los hombres.

Más tarde, en la posmodernidad, se ha incidido en la sombra de Yocasta para la conformación de la huella de la madre, desde la visión de Christiane Olivier (1984); en la importancia del cuerpo a cuerpo con la madre desde la propuesta de Luce Irigaray, que recupera la relación madre-hijos (hija-hijo) y nos invita a “no ser cómplices del asesinato (simbólico) de la madre” (1985, p. 15) y, por supuesto, a la afirmación de una genealogía de mujeres. Por otra parte, Julia Kristeva en “Le Temps des femmes” (1979) se opone en cierta forma a los hallazgos de Simone de Beauvoir, al

celebrar la diferencia del cuerpo materno y la subjetividad femenina; sin embargo, coincide con la filósofa francesa en cuestiones fundamentales para el feminismo, de acuerdo con la lectura alternativa que propone Linda M. G. Zerilli, quien considera que “Beauvoir no sólo criticó y desestabilizó la idea masculinista de la madre, sino que al hacerlo también volvió a pensar aquellos aspectos de lo materno que ahora asociamos casi exclusivamente con teorías posmodernas” (1996, p. 158). Asimismo, Kristeva plantea el problema de que la madre como sujeto es una ilusión, con toda la complejidad que conlleva. Silvia Tubert reúne, en 1996, diversos artículos para aclarar las “figuras de la madre” como representaciones sociales de los procesos biológicos que atañen a la maternidad, desde una posición constructivista en la configuración de la realidad. La historia continúa con las afirmaciones y problematizaciones de Judith Butler y otras feministas, a raíz de los acelerados cambios operados en el panorama de la discusión, a partir de la globalización y las nuevas tecnologías reproductivas.

Son estos apenas los destellos de una historia que subyace a la reproducción de la especie y confronta a las mujeres con una sociedad patriarcal. No es nuestro objeto tratar aquí con exhaustividad estos debates, pero sí partir de los acuerdos fundamentales alcanzados a lo largo de estos años de reflexión en torno a la maternidad y el lugar de las madres, por lo menos en el feminismo.

Sin lugar a duda, la ecuación mujer-madre ha sido problematizada y considerada como elemento de las representaciones tradicionales de la maternidad. El rechazo de la maternidad es una posibilidad en las sociedades contemporáneas como un acto de voluntad del sujeto mujer. Los discursos sobre la maternidad no solo parten de una enunciación masculina, sino que los discursos de las mujeres amplían el campo de los debates y marcan nuevos derroteros. El horror frente al cuerpo materno se ha

modificado al entender el cuerpo como un lugar de deseo y goce. Al proceso de la reproducción biológica se suma la importancia de la reproducción social y cultural de los individuos, labor que no solo cumple la madre. Surge la necesidad de la revisión del orden simbólico en torno a la maternidad. También se con-signa un acuerdo sobre la madre como primer paisaje, primer objeto amoroso para el hijo y la hija, en el proceso edípico. Son estos algunos de los puntos de convergencia en los debates desde una perspectiva feminista, aunque sabemos que las discusiones sobre la maternidad proliferan en una proyección hacia el futuro.

En nuestro acercamiento al tema de la relación entre maternidad y literatura propongo como una posibilidad atender tres modalidades: la maternidad, el maternaje y la desmaternidad con el objeto de revisar algunos textos de la literatura mexicana escrita por las mujeres. En suma, consideramos a la maternidad como los complejos fenómenos y discursos en torno a la reproducción humana y su relación con las mujeres; al maternaje, como el trabajo que hay que realizar para conseguir el cuidado de los hijos en la familia y la sociedad, y a la desmaternidad, como los procesos de rechazo o alternativas frente a la decisión de la maternidad. Como texto elocuente y antecesor de la aparición y ausencia de la maternidad rescato “La historia de Mariquita” en *Tiene la noche un árbol* (1958) de Guadalupe Dueñas, cuento en el que la madre apenas es mencionada al inicio, como de pasada, y destaca que la maternidad la “desazona”, porque el problema consiste en la localización de la pequeña. La madre no quiere tenerla en su recámara, ni en el comedor ni en el sótano ni en la sala. Así, aquello que se anuncia como un rechazo se transforma en el deseo del padre de no perder a su primogénita, de no tener que enterrarla. Por ello, Mariquita se convierte en una compañía constante de la familia hasta que pone en peligro la reputación de sus hermanas. La madre queda obnubilada en ese relato

familiar, en el que la preponderancia del feto lo cubre todo. De ese modo, el deseo del padre prevalece sobre la pérdida de la madre y marca la vida de todas las hermanas en el cuento.

Maternidades

*Todo en el horizonte parecía
preñado de luciérnagas
a punto de ser y de no ser.
Una ficción.*

C. Rivera Garza

En la narrativa mexicana, la figura de la madre se conforma a partir de la segunda mitad del siglo XX como un personaje no-protagónico, pero con una presencia constante en las diégesis. De manera que incursionaremos brevemente en algunos textos como antecedentes de esta presencia-ausencia de las madres. En el caso de Rosario Castellanos se ha privilegiado el estudio del cuento “Lección de cocina” para trabajar la condición femenina; sin embargo, ahora me detengo en “Los convidados de agosto” (1964), cuento del libro homónimo, para destacar el funcionamiento de la madre en las relaciones familiares. La historia que se narra nos comunica el fracaso de la joven Emelina que, durante la feria de Comitán, espera salir de la soltería y conseguir un hombre que la acompañe, que se la lleve con él, pero su hermano Mateo y las circunstancias impiden su plan de liberación. La madre es casi inexistente, una mujer viuda, vieja y enloquecida que preside la mesa familiar, evocando al marido muerto y recordando su galanura y despilfarro. La madre habla para sí misma y “Las palabras fluían de su boca con la misma falta de voluntad con que las lágrimas resbalaban de sus ojos” (Castellanos, 1985, p. 73). La madre es el modelo de mujer que tiene un hombre en

el que cifra su felicidad y su cordura. Emelina irá a la feria para lograr satisfacer ese deseo, para imitar esa posibilidad, pero su hermano impide el ataque en contra de la decencia, de las buenas costumbres y regresa a Emelina a la casa. La vuelta a la casa representa el regreso a la madre, a su mundo de recuerdos y a la posibilidad de la locura. La madre que es casi una ausencia marca el registro de lo social para la hija.

En *Los recuerdos del porvenir* (1963), Elena Garro, además de representar la memoria, la Guerra Cristera y el tiempo tumultuoso de la etapa histórica posterior a la Revolución, organiza una espléndida galería de madres en un contexto de cambios en México. En el pueblo de Ixtepec “grande, tendido en un valle seco” (1977, p. 9) habitan varias familias, y en sus calles y casas las madres sostienen la vida o el odio. Cada una se caracteriza por una virtud o un defecto que las distingue. La madre de los Moncada es la última en morir de esa estirpe. Un grito rompe la mañana: “—¡Te sembraré de sal!” y luego se oye “—¡Degollaré a tus hijos!” (p. 11). ¿Quién grita de esa forma para abrir el relato sobre la familia Moncada? Tal vez Nicolás, el hermano de Isabel o el pueblo todo, pero no se aclara. En una casa donde se detiene el tiempo todas las noches y los augurios señalan malos tiempos por venir, la madre —Ana— es la aliada del marido, don Martín, y mientras los hijos juegan a las damas, ella dice “—¿Es difícil tener hijos! Son otras personas” (p. 18). Separación del cuerpo de la madre, que intenta mantener su individualidad frente al grupo compacto de sus hijos: Nicolás, Isabel y Juan. Sin embargo, cuando sus hijos son llevados a prisión y son asesinados, Ana no deja de repetir “quiero saber qué fue de mis hijos” (p. 238), como había gritado su propia madre, cuando la Revolución destruyó su casa en el Norte de México. La separación de los hijos significa el castigo y la muerte.

Doña Elvira encarna a otra madre en el ámbito de Ixtepec; Conchita, su hija, vive apegada a su sombra. La madre, mientras estuvo casada, llegó a perder su propia imagen, debido a las presiones del marido, y para ella su espejo y su propia imagen “era la manera de reconocer el mundo” (p. 27). Justino le arrebató las palabras y los espejos, entonces Elvira “atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega”. Su lema era: “No todas las mujeres pueden gozar la decencia de quedarse viudas” (pp. 27-28). Con todo, presiona a su hija para que se case y, de ser posible, con el poeta Tomás Segovia, el boticario del pueblo, pero Conchita prefiere a Nicolás Moncada. La conciencia de la madre sobre la opresión masculina no es tan amplia como para abarcar el futuro de la hija, que podría repetir el triste modelo de la madre, porque el porvenir es la repetición del pasado en la novela.

Por otra parte, doña Lola, la rica del pueblo, sobreprotege a su hijo, Rodolfo Goribar, al grado de solo importarle la acumulación de riquezas y el bienestar de ese hombre cruel y vil que, rodeado de pistoleros, asesina a los agraristas de la región con el apoyo del general Rosas, que está al mando del destacamento. Doña Lola afirmaba sobre su hijo: “No creo que se case nunca. Ninguna mujer lo comprendería como su madre” (p. 67). La diada madre-hijo en el relato tradicional implica esa no separación que condena al hijo, de acuerdo con Freud, a la no solución del complejo de Edipo, dada la fijación a la figura de la madre.

Podría pensarse que se conforma una atípica familia en la casa de las cuscas, en tanto Juan Cariño y la señorita Luchi buscan la protección y la convivialidad de los que trabajan en esa “casa mala”. Frente al poder omnímodo de los militares, la Luchi se ofrenda para defender a esa pequeña comunidad y al final: “El cielo azul, las ramas verdes y el vapor que empezaba a levantarse de la tierra chocaban con la sed del cuerpo de la Luchi aprisionado en el

féretro de sedas baratas y brillantes” (p. 242). Una falsa madre que se sacrifica por su comunidad, un prostíbulo.

En “Canción de cuna” de *La señal* (1965), de Inés Arredondo, encontramos un caso de maternidad invertida, ya que en lugar de crear vida en el cuerpo de la madre se acumula la posible muerte, la enfermedad y la negación de la maternidad: en la forma de un tumor que se transmuta en un “embarazo imaginario”. Desde la perspectiva de la madre, el embarazo avanza y, desde la visión de los hijos, la madre no comprende su proximidad a la muerte. La voz de la narración es la de la hija que, a su vez está embarazada, y a su embarazo se superpone al embarazo de la muchacha que toca una guitarra. En una superposición de planos el embarazo de la abuela, la madre y la hija se vive como una historia común:

El sinsentido se corporiza y violenta el orden de la muerte: en el vientre de la niña un ser extraño se ha desperezado. Rasca y mueve las entrañas ciegamente. Ella siente la satisfacción bestial del informe ser que la habita sin conciencia; la lejanía insalvable en que busca acomodo, placer; estos pequeños saltos de reptil con que la hace ajena a sí misma (1980, p. 71).

La canción en alemán que canta la muchacha “Als der stummen Einsamkeit” (“Sino a la muda soledad”) guarda el secreto de la abuela y la hermana de la madre, que en realidad era su propia madre. La abuela-madre en el embarazo fingido y sin padre: “quería tal vez reproducir su propia gestación, para darse luz a sí misma a los ojos de todos” (p. 79). Arredondo se aproxima en el relato al horror del cuerpo materno, a la sensación de la madre de ser habitada por un intruso, a la ausencia del padre y a la posibilidad de reproducirse a sí misma. La hija al final tendrá un hijo con padre y acepta que “ahora no somos ambos más que una masa informe que lucha” (p. 80). Principios vinculados con *El segundo sexo* y que ya avizoran los cambios de la maternidad para la

nueva madre. La contravención de las leyes sociales queda subsanada por el amor materno.

En 1978, Elena Poniatowska publica *Querido Diego, te abraza Quiela*, una novela epistolar en la que reconstruye la experiencia de Angelina Beloff en sus amores con Diego Rivera en París. El relato organiza la apasionada relación en que la mujer se convierte en madre de dos seres: por una parte, del niño Dieguito, enfermo y debilitado por la situación de la guerra, y, por otra, del pintor que requería el apoyo de esa mujer-madre para poder crear. Quiela-Angelina recuerda esos años de convivencia cuando el pintor se interrelacionó con los grandes artistas del momento cubista, y cuando el hijo de ambos murió en 1917, aquejado por la meningitis. El regreso de Diego a México la había dejado en la soledad y con sus recuerdos. Antes, Angelina como madre se va desprendiendo del hijo, primero lo envía con los Zeting (y se siente una visita en esa casa) y más tarde, por la enfermedad y la muerte, lo pierde. “El niño lloraba sin descanso. Aún puedo escuchar sus chillidos, que fatigaban tanto tus nervios” (1978, p. 17); mientras ella entra en un proceso de embarazo del otro, del que la abandona: “y yo me voy metida de nuevo en mi esfera de silencio que eres tú, tú y el silencio, yo adentro del silencio, yo dentro de ti que eres la ausencia” (p. 16), ya que ha fallado en un embarazo real: “siempre quise tener otro, tú fuiste el que me lo negaste. Sé que ahora mi vida sería difícil, pero tendría un sentido” (p. 18). El hijo como la fundación del sentido de la vida de la mujer contra la ruptura de la ecuación mujer-madre. La maternidad del otro es vista como una posesión “que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que ese deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de tu posesión”; sin embargo, ella requiere al hijo: “y mi mundo es el de mi hijo” (pp. 23, 25), para luego sublimar ese lugar mediante la creación. Angelina, la mujer real, vino a México y fue ignorada por Diego, entonces

decidió quedarse en el país. En la novela epistolar la pintora logra llegar a un renunciamiento.

Bibiana Camacho explora en *Tras las huellas de mi olvido* (2010) la representación de la madre egoísta y maligna que antepone sus necesidades a las de la hija, Etél, la protagonista y narradora del relato, así como también ignora el bienestar de su pareja, Rosendo. La madre, una mujer grosera y prepotente, considera que ella carga con “el peso de la familia”, se dedica a ver la televisión apagada e insulta a todos. En tanto, Rosendo es presentado como un hombre “taciturno y resignado” (p. 43), Etél se encuentra preocupada porque siente haber perdido algo y busca constantemente el objeto de su obsesión. Deambula por la Ciudad de México y se reúne con amigos que la invitan a fiestas y a la disipación. La violencia de la madre y su consumo de alcohol aumentan. La atmósfera del hogar se envilece por los celos injustificados de la madre, la impavidez del padrastro y la sensación de vacío y preocupación de Etél. La madre que se supone el sujeto del cuidado en la familia rompe todas las limitaciones y se transforma en un ser monstruoso.

En 2014, Socorro Venegas en *Vestido de novia*, incorpora el tema de la maternidad de manera sutil en un relato sobre el proceso de duelo que realiza una mujer, la narradora. En el texto se reconstruyen las reflexiones de la protagonista a partir del momento en que decide rescatar las cenizas de Aldo, su primer marido, y consecuentemente recuperar la memoria sobre ese tramo de su vida, sobre ese hombre. Muerte y maternidad se reúnen en ese deseo por conservar, o no, los recuerdos del pasado para poder seguir viviendo. En el relato, la figura del hijo ocupa una posición subordinada frente a la centralidad del muerto, pero el hijo otorga a la mujer el sentido que requiere para ser y persistir: “Dije que no entendía a la madre de Aldo. Ahora que existía Emilio [el hijo] yo comprendía perfectamente esa necesidad de ser, de permanecer en el corazón de nuestros hijos: el miedo terrible de que

no nos amen” (p. 53). Ser madre la restituye a la vida. Se bordea así la controvertida ecuación de semejar mujer y madre.

En la novela *En un claro de bosque, una casa* (2016) de Vanesa Garnica encontramos también la suma de maternidad y muerte, pero desde una perspectiva diversa. Después de la muerte de su madre, la protagonista y narradora debe vender la vieja casa en la zona boscosa de Michoacán donde habitó la familia. Pero antes de vender, se requiere limpiar y arreglar la propiedad. Al regresar a la casa, acompañada por su hermano Pablo y un grupo de amigos, Isabel remueve el pasado, el recuerdo de la madre y su otro hermano muerto. En esta reconsideración del tiempo ido, vuelven los fantasmas a habitar esa casa y Luisa, la madre, se instala en el núcleo de los conflictos. La madre, una hippie que huyó de la capital, reunió a su alrededor una comunidad de artistas que la veneraba. Y sus tres hijos fundan en ella la feliz cotidianidad que los une, porque el padre los había abandonado a causa del cáncer del hijo más pequeño. Por eso, ella era “el origen del big bang, la definición de los quarks, la expansión constante de los sucesos”, la madre como totalidad; por eso los hijos consideraban que “No había nadie igual, ni madre ni padre ni residente ni marciano que fuera de paso, que se le pareciera”. En suma, para ellos, “era como una mamá de ficción: alguien la escribió para nosotros, delineó el perfil más sorprendente y mágico y nos la regaló” (p. 28). La voz de la hija recupera a la madre para recordar luego su transformación en una cáscara, un vacío, a partir de la muerte de su pequeño hijo. En esa muerte se encierra la clave de la novela y el drama fundamental del debate de la maternidad posmoderna.

Para cerrar la acumulación de tipos de maternidad que presento, aludo brevemente a un fenómeno que ya se extiende a lo largo y ancho del mundo: la maternidad en la migración, que es y será un tema importante en la narrativa actual en México,

dadas las circunstancias de la migración en el país. El tema merece un tratamiento extenso.

Verónica Gerber en *Conjunto vacío* (2016) nos ofrece la representación de la maternidad con dos historias, enunciadas por una voz femenina que narra y dibuja la historia de su madre, que tuvo que migrar a causa de la barbarie militar de la dictadura en la Argentina después de 1976, y la de otra mujer. El texto es una especie de diario-informe. La Mamá (M) de la narradora Yo (Y) sufre un extraño proceso de paulatina desaparición y su casa (búnker): “quedó suspendida en el tiempo” (p. 10). La narradora se separa de su pareja y vuelve al departamento de la mamá (M), donde “Su interminable ausencia [...] se llevó todos nuestros cumpleaños, enredó el paso del tiempo” (p. 15). La madre es un conjunto que se vacía poco a poco y también una ilusión óptica, “un misterio inexplicable de la materia” (p. 26). Yo (Y) consigue trabajo con Alonso (A), que consiste en organizar el archivo de la madre de él, Marisa (Mx) Chubut, una mujer ya muerta. Las investigaciones de Yo (Y), mediante la teoría de conjuntos y numerosos dibujos que se incluyen en el texto mismo, llegan a aproximar a las dos mujeres. Las cartas entre ambas van descubriendo un secreto.

Maternaje

*Ella se convirtió en mí y yo fui
siempre toda ella.*

C. Rivera Garza

El trabajo que implica la crianza, la educación, el fortalecimiento de los hijos corresponde a las madres y no, porque en esos procesos muchos/muchas ayudan a superar los problemas del cuidado. Por ello, elijo algunos ejemplos que muestran la

representación de esas redes de apoyo para hacer de la maternidad una tarea de vinculación con la sociedad.

En “La recompensa de Concepción Yah Sihil”; incluido en *Contrayerba* (2013) de Ana Patricia Martínez Huchim —escritora maya yucateca que también traducía sus textos al español—, encontramos la figura de la comadrona que recorre los caminos para ayudar a las madres a parir. A la ida la anciana va a caballo pagado por los que la contratan y regresa a pie. Si la criatura es niño, le pueden pagar más, pero si nace una niña el padre incluso puede negarle el pago. Es un trabajo con riesgos: “Eso de ser comadrona tenía sus dificultades. La gente toma como una obligación el trabajo de las parteras y lidiar con la familia del próximo ser no es nada fácil” (p. 92), y esa tarea incluye aguantar a las fisgonas, cortar el cordón umbilical y meter el dedo a la boca del bebé para sacar las flemas. Solo tiene una recompensa: cubrirse el rostro con la “viscosa bolsa sangrante” y decir: “¡Qué me importa!, aunque ande de noche, aunque no duerma, aunque me insulten, aunque no gane dinero, mi pago es tomar fuerza de la placenta para tener más salud sobre la tierra” (p. 93). Esto debería ser dicho en maya.

Por su parte, Sol Ceh Moo en “Evencia. La joven” de *Tabita y otros cuentos mayas* (2013) muestra el desarrollo de una niña, desde la infancia hasta el momento en que debe acompañar a su propia hija embarazada. Las madres en el pueblo afirman: “Nacer mujer, mi niña, es un castigo”, pero Evencia se rebela contra ese futuro. La madre le ordena: “¡Tú Evencia ayúdame con el niño!, llévalo a distraer a la calle y tú mamá ayúdame con la comida, que ese hombre está por llegar, y para variar seguramente estará borracho” (p. 30). La niña es madre desde antes, porque debe ayudar a su propia madre, entonces comprende que todo debe cambiar y, como no puede cambiar su mundo, intenta ayudar a su hija para que vaya a la escuela y tenga una vida mejor:

“No mi hija, el mundo está peliagudo, pero de lo que sí no tengo dudas es que nacer mujer es difícil, pero a eso de que sea un castigo, es mucha la distancia” (p. 38).

En la novela *El cuerpo expuesto* (2013), de Rosa Beltrán, la escritora realiza un contrapunto entre dos historias: las aventuras de Darwin y las peripecias de un extraño biólogo contemporáneo que colecciona casos de involución. Este hombre, acusado de crímenes y abusos, es el resultado de una infancia sin cuidados, porque su madre adoptiva, una mujer “fea e imponente como un ropero antiguo” solo se dedica a “bordar cojines y ver la televisión en blanco y negro” (p. 149). La mujer se horroriza al ver al niño y, al recibirlo de los brazos del padre, solo atina a “declararse incompetente y entregarme enseguida a la recamarera” (p. 152). Se niega a atender a ese niño y por ello se producen las terribles consecuencias. Con gran ironía el hombre reflexiona sobre el cuidado que requieren los humanos:

Otros animales dan por finalizada la relación con sus crías a horas de nacidas; el homínido nace inútil y quien lo pare se empeña en hacerlo más o menos apto para lo que hasta el más humilde microorganismo nace sabiendo: comer solo, andar solo, protegerse solo (p. 154).

Mediante una inversión burlesca se manifiesta lo que los seres humanos necesitan. El padre del coleccionista abandona a esa falsa madre y le recomienda al hijo: “Pero tus libros y tus animales son tu consuelo” (p. 158). Por ello, el joven adquiere la fascinación de coleccionar extraños casos de anorexia, bulimia y otros, para un programa de radio. La falta de cuidado lo convierte en un monstruo.

Desmaternidad

*...cuerpo de tu cuerpo en el que estás
adentro tan mío como tuyo y más mío que tuyo.*

C. Rivera Garza

El rechazo de la maternidad o la imposibilidad de conseguir reproducirse por los medios tradicionales conducen a un proceso de desmaternidad, tanto negativa como alternativa. También se representan en el campo de la ciencia ficción, en la literatura fantástica y en los relatos utópicos y distópicos, así como en la literatura de corte realista e incluso en la no-ficción.

Daniela Tarazona en *El animal sobre la piedra* (2008) experimenta con una historia de transformaciones. Tras la muerte de su madre, una mujer escapa hacia la playa, porque “El rostro de mi madre al morir no era ya un rostro” (p. 12) y, por otra parte, no quiere estar en su cuerpo. Paulatinamente, la narradora sufre una mutación que la convierte en un animal de especie indefinida. También conoce a un hombre que se acompaña con un oso hormiguero como mascota, y va a vivir con ellos. De esa convivencia con el hombre, la mujer en proceso de transformación se embaraza. En un interludio en el texto, la mujer siente despertar de un sueño y está en un hospital. El médico y las enfermeras le aseguran su recuperación. Sale de allí para continuar porque: “mi transformación me fortalece; una vez convertida, nada sobre la tierra conseguirá afectarme” (p. 93). Se relata el proceso de su embarazo paralelo a la transformación y ella duda: “¿Ya no soy una persona?” (p. 131). Al final logra parir un huevo y se vuelve a la situación en un hospital con los cuidados del posparto. Sin embargo, la condición animal persiste: “pero la placenta no estaba en mí. Yo había puesto un huevo y la placenta estaba dentro

del huevo, rodeando a mi hija para protegerla” (p. 168). ¿Animal, humana, híbrido de madre? En el fondo, desmaternidad.

En *Umami* (2015), de Laia Jufresa, se narra con una focalización múltiple la vida de una pequeña comunidad, la privada Campanario, donde las mujeres tienen un papel preponderante. Aunque la historia de Linda Walker, quien vive el duelo por la muerte de su hija de seis años es atrayente, se puede privilegiar la historia paralela del viudo, el doctor Alfonso Semitiel, que ha perdido a su mujer, la doctora Noelia Vargas Vargas, y la recuerda constantemente. Para no olvidarla, escribe en su nueva laptop las remembranzas sobre su esposa, una cardióloga y habla así virtualmente con ella. Entre las muchas peculiaridades de esa mujer fuerte y vital, destaca su invención de una categoría que la caracteriza. Como era una hija sin hijos y su madre la llamaba “hija nomás”, ella decidió construir “una misticología oral sobre el género del “sólo hija” que malamente intentaré reproducir con la ayuda de Nina Simone... [su computadora]” (p. 49), dice el viudo. A ese estado en el que la pareja elige conscientemente no ser padres de nadie, Noelia lo denomina hijitud y el biólogo hijitud. Pero el hombre acaba por aceptar el término “hijitud” y, además, no permitirá que lo corrija “un corrector de estilo, mucho menos que caiga en garras de la academia ni en ese hoyo de ratas que es la revisión de pares” (p. 49). Esa sería una condición de desmaternidad, aunque la pareja durante algún tiempo intenta un embarazo en el “Año de la reproducción”, sin lograr nada. Frente a ese problema de infertilidad aceptan la alternativa de “las nenas”, muñecas a las que pasean y alimentan como si fueran niñas. Así van a Stratford-upon-Avon, Inglaterra (que nos remite a Shakespeare indudablemente) y con la ayuda de una *reborner*, adquieren a sus nenas. De esa forma, rompen su hijitud, pero en la alternativa se manifiesta la desmaternidad. El relato del maternaje es en realidad hilarante.

Como una impactante desmaternidad, traigo a cuenta el capítulo V de la aclamada novela de Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017), en el momento en que la joven Norma en el hospital, tras haber tomado el líquido abortivo que le proporcionó la Bruja y a punto de morir desangrada por el aborto, es retenida por la policía como criminal y escucha a las vecinas hablar con satisfacción sobre sus partos, mientras ella amarrada y con su carne tumefacta se abrumba en el recuerdo de su infancia, de la relación con su madre (trabajadora en una fábrica), que la hacía cuidar a sus hermanas y, lo más drástico, el proceso de seducción que le impone su padrastro, con el que Norma descubre la sexualidad. El aborto la priva de su cuerpo, de su sexo, al grado de no reconocerse a sí misma:

no solo porque no lograba sentir nada por debajo de las costillas sino porque, cuando al final logró alzar la cabeza y enfocar la mirada, se encontró con un pubis enrojecido y trasquilado que no se parecía en nada al suyo, y no conseguía creer que toda esa carne de ahí le perteneciera, toda esa piel amarillenta y erizada como el pellejo de los pollos muertos y abiertos en canal en el mercado (p. 101).

Chabela, la madre de Luismi —el amante de Norma—, había llevado a la muchacha con la Bruja para que abortara a ese hijo de nadie (del padrastro) que Norma traía en sus entrañas. La mujer trata a la jovencita como si fuera su hermana Clarita y la impulsa a suspender el embarazo. Se produce la desmaternidad por el aborto.

Melchor enclava con maestría una historia en otra; la del aborto de Norma, en el abandono y fracaso de su madre, en la historia de Chabela y su empresa con las prostitutas y, todo a su vez, en la historia de Luismi y la Bruja. La pobreza, la soledad y la abyección condenan a estos seres a la pérdida. Norma pierde al bebé y entierra sus restos; elige la desmaternidad y tiene un sueño:

“soñó que del agujero brotaba un pececillo vivo que nadaba en el aire y que la perseguía por la vereda, tratando de meterse bajo su vestido, meterse de nuevo dentro de ella, y Norma gritaba aterrada pero de su boca no salía ningún sonido” (p. 150). La desmaternidad se presenta aquí como una elección en condiciones de miseria, de angustia y desesperación.

Cierro aquí este conjunto de relatos que se vinculan con la maternidad, el maternaje y la desmaternidad; piezas fracturadas, fragmentos extraídos de su totalidad, pero que en un movimiento de *ostraka*, como dicen los japoneses, pueden recomponerse y encontrar su unidad. Ese es un trabajo por venir al que convoco a los lectores.

Con todo, como agregado a la sección de desmaternidades, hago algunas proyecciones sobre un tipo de mapaternidad en el campo de las nuevas tecnologías reproductivas, que recibirá una representación innovadora y que requiere ya una visión crítica que la investigue e interprete. Parece un producto de la ciencia-ficción y cae en el concepto de desmaternidad o neomaternidad por revolucionar el tradicional concepto de la maternidad tal como lo conocemos. Hasta ahora, que yo sepa, en México no contamos con textos sobre este fenómeno, por ello imagino una reunión a la que no asistí, pero que ocurrió en realidad y que atestiguo solo mediante el Whats. Hace dos semanas, en Atlanta, se reunió una comunidad alternativa. Algunos de los padres y madres de niñas y niños nacidos por inseminación artificial quisieron que esos *doublings* (duplicados) se conocieran ahora cuando tienen más o menos un año. El donador no estuvo presente, pero expresó su disponibilidad para conocer a esos seres humanos, después de que cumplan los 18 años. La ley dictamina en esa región que puede emplearse semen de un donador solo en 80 embarazos y que esa persona no tiene obligaciones monetarias para con esos niños. En la fiesta, los niños y las niñas jugaron,

comieron juntos por primera vez. Cada uno/una tendrá 79 *doublings*, que no hermanos. Tendremos incluso que inventar una palabra para designarlos. Se veían como en un espejo. Por ello, culminó este texto, abrazando a Elena Wren y Vera Lark, mis sobrinas-nietas, habitantes del futuro.

Referencias

- Arredondo, I. (1980). Canción de cuna. En *La señal* (2a ed., pp. 67-80). México: Universidad Nacional Autónoma de México. (1a ed. 1965).
- Beltrán, R. (2013). *El cuerpo expuesto*. México: Alfaguara.
- Camacho, B. (2010). *Tras las huellas de mi olvido*. Oaxaca: Almadía.
- Castellanos, R. (1985). Los convidados de agosto. En *Los convidados de agosto* (9a ed., pp. 57-95). México: Era. (1a ed. 1964).
- Ceh Moo, S. (2013). *Tabita y otros cuentos mayas*. Mérida, Yucatán: Maldonado Editores del Mayab.
- Garnica, V. (2016). *En un claro de bosque, una casa*. México: Era.
- Garro, E. (1977). *Los recuerdos del porvenir* (2a ed.). México: Joaquín Moritz. (1a ed. 1963).
- Gerber Bicecci, V. (2016). *Conjunto vacío*. Oaxaca: Almadía.
- Irigaray, L. (1985). El cuerpo a cuerpo con la madre. En *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (pp. 5-17). M. Bofill y A. Carvallo (trads.). Barcelona: La Sal. Edicions de les doneselona. (1a ed. en francés 1981).
- Jufresa, L. (2015). *Umami*. México: Literatura Random House.
- Martínez Huchim, A. P. (2013). *U yóol xkaambal jaw xíiw. Contrayerba*. Mérida, Yucatán: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. México: Literatura Random House.

- Olivier, Ch. (1984). *Los hijos de Yocasta. La huella de la madre*. M. Lara (trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (1a ed. en francés 1980).
- Poniatowska, E. (1980). *Querido Diego, te abraza Quiela*. (3a ed.). México: Era. (1a ed. 1978).
- Tarazona, D. (2008). *El animal sobre la piedra*. Oaxaca: Almadía.
- Venegas, S. (2014). *Vestido de novia*. México: Tusquets (Andanzas).
- Zerilli, L. M. G. (1996). Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. En S. Tubert (ed.). *Figuras de la madre* (pp. 155-188). A. Goldman-Amirau et al. (trads.). Madrid: Cátedra.

CRÍTICA DE LA MATERNIDAD.
LA FUNCIÓN DE LA IRONÍA EN *MUJER QUE
SABE LATÍN*, DE ROSARIO CASTELLANOS

Carmen Álvarez Lobato
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

EN 1973, UN AÑO antes de su muerte, Rosario Castellanos publica el volumen de ensayos *Mujer que sabe latín*. Castellanos, quien para entonces era ya una autora, académica y diplomática prestigiosa, reúne en él treintaicinco interpretaciones del mundo femenino. Este libro de ensayos es una recopilación de trabajos publicados con anterioridad, de 1970 a 1972, en el suplemento dominical de *Excélsior*, *Diorama de la cultura*, mismo periódico que, algunas décadas antes, en 1922, y ante el empuje y logros de muchos grupos feministas, promovía la celebración del Día de la Madre, como un “estímulo para los comerciantes” y ante el temor de que las mujeres “perdieran su feminidad, entendida como docilidad y sumisión, y los varones vieran menguados sus privilegios” (Tuñón, 2016, p. 21).

La década de los setenta es una época de transformaciones políticas, económicas y sociales nacidas durante la finalización de la Segunda Guerra Mundial. El México de la posguerra se inserta en la reconstrucción y expansión de la economía mundial; de tal manera que, en las décadas de 1940 y 1960, surge el llamado “milagro económico mexicano” y con este

vino la expansión de la clase media [...] En México el porcentaje de mujeres “económicamente activas” aumentó de 4.63 a 12.95 entre 1930 y 1970 y saltó de 17.49 a 31.90 en la Ciudad de México durante el mismo periodo [...] Mientras que los números no muestran un gran aumento en la cantidad de mujeres que trabajaban, el incremento logrado aun así creó preocupaciones. Una cuestión central para la autodefinición de la clase media giró en torno a las inquietudes creadas por las madres que trabajaban (Sanders, 2017, p. 313).

Los roles tradicionales se modifican inevitablemente, que la mujer se inserte en el mercado laboral ya no es fortuito, sino necesario; ciertos sectores femeninos se saben agentes de la historia y deben enfrentarse a las imágenes estereotipadas construidas durante siglos. ¿Qué hacer? Rosario Castellanos se encuentra en una posición privilegiada, goza de un enorme prestigio y mantiene fuertes lazos con el sector gubernamental; surge la posibilidad de publicar sus anteriores colaboraciones periodísticas en un nuevo volumen que se editaría en la colección SepSetentas, de gran tiraje y precios reducidos¹. La autora

¹ Afirma Maricruz Castro Ricalde que “Esta colección fue promovida durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y consistió de poco más de 300 volúmenes que abarcaron distintas disciplinas [...] La inclusión de Castellanos en un proyecto de estos alcances se debió, sin duda, a que para esas fechas, ella vivía los momentos de mayor prestigio social en su carrera profesional, abarcando ésta no sólo su oficio como escritora, sino también como diplomática y académica [...] ese grado de visibilidad también se debía a los cordiales lazos que la unían con el mismo Echeverría, así como con los tres secretarios de Educación Pública con los que tuvo una relativa cercanía durante sus años de mayor producción editorial (de 1958 a 1974): Jaime Torres Bodet, Agustín Yáñez y Víctor Bravo Ahúja. Su afianzamiento dentro de ciertos grupos culturales en México era inobjetable: la responsable directa de la colección SepSetentas era su muy buena amiga María del Carmen Millán” (2010, pp. 178-179).

realiza entonces la labor de selección y modificación de sus textos previos para dar a este nuevo libro un carácter unitario.

La crítica sobre Rosario Castellanos hace notar la importancia de este texto cuya primera edición tuvo un tiraje de 40,000 ejemplares que tendrían como uno de sus objetivos fortalecer el acervo de las bibliotecas del país (Castro Ricalde, 2010, p. 178). El paso de artículos, notas y reseñas, originalmente periodísticos, con una función de divulgación masiva, al ensayo, espacio por antonomasia de la reflexión y del compromiso autoral, fue afortunado. Su nueva función crítica, como libro de ensayos de temática y visión femenina, no carecería de una lectura también masiva, una buena noticia para un género poco leído y asociado habitualmente con el pensamiento masculino.

Para este gran proyecto la autora busca un título adecuado, atractivo, que fomente la lectura del volumen y que sea entendido por un público general. Elige el inicio de un refrán, “Mujer que sabe latín”, eludiendo la segunda parte: “no encuentra marido ni tiene buen fin”, o sus diversas variantes: “Mujer que sabe latín, no la quiero para mí” o “Mujer que sepa latín, guárdatela para ti”. Efectivamente, la sabiduría popular, guardiana de la tradición y de diversos discursos hegemónicos, insiste en mantener la figura femenina alejada de los latines propios de la masculinidad, pues, ya lo dice otro refrán: “Con latín, rocín y florín, se va al mundo hasta el fin”. Aquí el latín se refiere a la posibilidad de acceder al conocimiento del mundo y de sí mismo, el pase de entrada al poder hegemónico y a la posibilidad de evolución y crecimiento, logros negados a la mujer. Y, si acaso la mujer accede a los latines, como efectivamente ha atestiguado la historia, esta falla ritual debe ser castigada con dos calamidades terribles: no encontrar marido, esto es, no encontrar cabida en el esquema social tradicional, y no tener buen fin... ¿monja, solterona, loca,

entendida? El hombre, desde el latín, se desarrolla; la mujer, desde el latín, se condena².

Pero esta visión que propone Rosario Castellanos será una afirmación del conocimiento propio y del mundo, una crítica a las imágenes estereotipadas y un llamado a la construcción de nuevas imágenes. La autora inicia con dos ensayos sobre las representaciones culturales femeninas en diálogo con la modernidad, sigue con una veintena de ensayos de escritoras europeas, estadounidenses, latinoamericanas y mexicanas, y finaliza con siete ensayos donde establece su *deixis*: sus lecturas, escrituras y su labor como traductora. Se trata de un camino que va desde una crítica de los estereotipos femeninos, pasando por una interpretación de la obra de mujeres escritoras y unas últimas reflexiones sobre el yo autoral: el tránsito de las mujeres que no deben saber latines, pasando por aquellas que los aprendieron y aquellas que habiéndolos aprendido muy bien generan nuevas interpretaciones.

Rosario Castellanos establece en “La mujer y su imagen” unas primeras coordenadas del origen de los estereotipos femeninos y su evolución en la historia; resalta, primero, el desconocimiento de la mujer por parte del hombre, ante el desconocimiento, surge la mitificación: la mujer es poseedora, de manera alternada, tanto de un carácter divino como de un carácter maléfico. Se le pide, en un primer término, que se ajuste a una norma estética, la belleza: “Ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos

² Acerca del título del volumen de ensayos asevera Echenberg: “Los puntos suspensivos del título del volumen de Castellanos también nos remiten por supuesto al silencio y cómo la ‘vocación de entender’ implicaba poder leer y descifrarlo [...] la tarea de desmitificación que lleva a cabo Castellanos notablemente en ‘La mujer y su imagen’ y a lo largo de toda su obra, en donde no sólo mata al ‘hada del hogar’ sino que destruye las eternas oposiciones binarias de masculinidad y feminidad, se realiza en un primer momento debido a cómo lee” (2016, pp. 208-209).

que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida [...] en una cosa (Castellanos, 1984, p. 9)³. Que se ajuste, también, a una norma ética: sumisión y sacrificio, y a una norma intelectual, la ignorancia: “el meollo de los argumentos es que las mujeres no reciben instrucción porque son incapaces de asimilarla” (p. 17). Esta ignorancia debe extenderse también al desconocimiento del propio cuerpo, misterio que solo podrá ser develado y gozado por el hombre.

La autora apunta entonces el único papel válido que confiere la sociedad a la mujer: ser cuerpo bello, pasivo y fértil, su utilidad radica exclusivamente en su carácter biológico que, no obstante, debe ser limpiado de “signos negativos”, de las huellas sexuales recuerdo de una animalidad primigenia (p. 15). La eclosión física molesta a la sociedad, afirma Castellanos: “eso implicaría una euforia sin atenuantes que está muy lejos del espíritu que la sociedad ha imbuido en la perpetuación de la vida” (p. 15). La limpieza debe hacerse desde una poderosa idealización, la maternidad, ya que esta encubre, de manera afortunada, la sexualidad femenina:

En el claustro materno está sucediendo un hecho misterioso, una especie de milagro que, como todos los milagros, suscita estupefacción; es presenciado por todos los asistentes y vivido por la protagonista, «con temor y temblor». Cuidado. Un movimiento brusco, una imprudencia, un antojo insatisfecho y el milagro no ocurrirá. Nueve interminables meses de reposo, de dependencia de los demás, de precauciones, de ritos, de tabúes. La preñez es una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece (pp. 15-16).

³ Todas las citas corresponden a esta edición. En lo que sigue, anotaré solo el número de página.

Acontecimiento biológico, posterior idealización, doloroso pase de entrada a la sociedad: “Parirás con dolor, sentencia la Biblia. Y si el dolor no surge espontáneamente hay que forzarlo [...] hasta que irrumpe ese enorme grito que desgarrá más los tímpanos de los vecinos de lo que el recién nacido desgarrá las entrañas de la parturienta” (p. 16).

Una vez ganado este papel en la sociedad, la mujer ¿es?, se pregunta Rosario, no del todo, asevera, pues el papel de madre abnegada le será eterno:

Ahora el hijo será el acreedor implacable. Su desamparo va a despertar la absoluta abnegación de la madre. Ella velará para que él duerma; se nutrirá para nutrir; se expondrá a la intemperie para abrigar.

Como por arte de magia en la mujer se ha desarraigado el egoísmo que se suponía constitutivo de la especie humana. Con gozo inefable, se nos asegura, la madre se desvive por la prole. Ostenta las consecuentes deformaciones de su cuerpo con orgullo; se marchita sin melancolía; entrega lo que atesoraba sin pensar, oh no, ni por un momento, en la reciprocidad (p. 16).

La escritora acude a la hipérbole propia de la ironía para exhibir los excesos de la cultura mexicana con respecto a la idealización de la maternidad: “¡Llor a las cabecitas blancas! ¡Gloria eterna ‘a la que nos amó antes de conocernos’! Estatuas en las plazas, días consagrados a su celebración, etc., etc.” (p. 16).

La ironía, afirma Pere Ballart, implica un contraste de valores argumentativos, más allá de una definición tradicional que solo resalte el enorme abismo entre “apariencia y realidad” (1994, p. 316), la ironía es una figuración que opera en todos los niveles del texto:

Elle est une incongruité entre deux unités en relation structurale, mises en relation à la fois par la répétition d'une identité et par une différence. Les deux unités peuvent être situées au niveau de la manifestation, comme des lexèmes; elles peuvent être deux acteurs, associés dans une action particulière qu'ils mènent à terme avec notable différence (Haidu, citado por Ballart, p. 325).

Así, la ironía de Castellanos muestra fundamentalmente una enorme incongruencia: el contraste entre el discurso hegemónico que glorifica a la madre y la realidad de la maternidad como medio de sometimiento. En los ensayos se subraya la consagración del papel de la madre únicamente a nivel formal, pero la forma está vacía de contenido, la mujer real hace esfuerzos extraordinarios por cumplir con este rol idealizado sin éxito, al final solo queda la parodia y quizás la conciencia de la inutilidad del esfuerzo. La anulación de la mujer persiste⁴.

Este contraste lo ofrece la autora desde la postura distanciada del *iron*; en su discurso ensayístico Rosario Castellanos no se asume como madre, sino como mujer de conocimiento; el campo de visión de la ironía requiere distancia “para contemplar y entender. Sin alejamiento no existe la posibilidad de contemplar un objetivo” (Megged, 1984, p. 243).

Continúa la autora exhibiendo más contrastes irónicos en el ensayo “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”; allí, insiste en las imágenes que la sociedad ha

⁴ La maternidad es uno de los ejes temáticos de toda la ensayística y notas periodísticas de Rosario Castellanos y no es exclusivo de *Mujer que sabe latín*, menciono solo un ejemplo: “La abnegación: una virtud loca”, discurso pronunciado por la autora en 1971, para conmemorar el Día Internacional de la Mujer: “la mujer mexicana no se considera a sí misma —ni es considerada por los demás— como una mujer que haya alcanzado su realización si no ha sido fecunda en hijos, si no la ilumina el halo de la maternidad” (Castellanos, 2006, p. 665).

construido para la mujer: belleza, constancia, lealtad, paciencia, castidad, sumisión, recato, abnegación y espíritu de sacrificio. Valora de nuevo el embarazo cuestionando, en un caso extremo, el papel de la madre:

La mujer es concebida como un receptáculo de humores que la tornan impura durante fechas determinadas del mes, fechas en las cuales está prohibido tener acceso a ella porque contagia su impureza a lo que toca: alimentos, ropa, personas. Escenario en el que va a cumplirse un proceso fascinante y asqueroso: el del embarazo. Durante esa larga época la mujer está como poseída de espíritus malignos que enmohecen los metales, que malogran las cosechas [...] Y cuando sobrevenga el parto será como el rayo del castigo divino y se entablará una lucha entre el hijo y la madre en la que la sabiduría de la naturaleza dictará el desenlace.

Pero cuando el desenlace no se produce de manera oportuna y ortodoxa y están en juego las dos vidas, la ley manda salvar la vida del niño y sacrificar la otra.

Y ¿por qué había de darse preferencia a un simple vehículo para la perpetuación de la especie y no a lo que tiene más valor: una persona? Porque es esto, personalidad, lo que aún no ha alcanzado la mujer (p. 23).

La crítica de Castellanos es certera: en la década de los setenta, en plena modernidad, con avances educativos y tecnológicos, con una participación política femenina relativamente igualitaria, se insiste en valorar a la mujer como un receptáculo biológico. Tradición y modernidad se miran las caras, en el medio, la mujer, sin saber a ciencia cierta cómo conciliar los viejos roles con su nuevo papel histórico.

¿Dónde y cómo inició todo? Rosario acude entonces al pasado y realiza un recorrido histórico del papel de la mujer en Europa, su traslado a América, nuestra pareja primigenia: Cortés y la Malinche, y el rol de las concubinas indias generadoras de bastardos

que servirían como siervos: “La concubina india fue tratada como un animal doméstico y como él desechada al llegar al punto de la inutilidad”; las esposas legítimas como fecundas paridoras “de quienes habrían de heredar las vastas encomiendas, los apellidos cada vez más largos, los títulos de nobleza, los proyectos que no alcanzaron a cumplirse en los términos de una generación, las ambiciones, los dominios, las riquezas, el poder” (p. 26).

Tendido el puente con el pasado, la autora vuelve al presente: “Basta de anécdotas y de historia. Estamos en 1970 y la instrucción primaria y aun la secundaria son obligatorias” (p. 27). ¿La educación, se pregunta Castellanos, detendrá esta suerte de condena? En efecto, la educación para todos y todas es obligatoria, pero los padres insisten en otorgar educación a los varones por encima de las mujeres. El nuevo papel laboral de la mujer le exige una instrucción *ad hoc*, instrucción que está muy lejos de los latines, ya que se le prepara en academias de oficios “femeninos” y muchas veces provisionales, oficios “mientras me caso”, a saber, secretaria, contadora pública, recepcionista, cultora de belleza (p. 28).

Continúa la autora: si la mujer accede a una educación universitaria no la concluye, si la concluye no la ejerce, preferirá el papel “mucho más glorioso [...] de esposa y madre” (p. 30); si la ejerce y contribuye a la economía familiar, el marido hará caso omiso de esa contribución. Si acaso corre con mayor éxito y concluye una carrera fuera de los roles femeninos, quizás arquitectura, ¿quién, en su sano juicio, le dará la oportunidad de practicarla? Claro está que hay casos afortunados, ironiza Castellanos, en que la mujer, previa autorización del marido “[ha] logrado conciliar su carrera con su matrimonio” (p. 34).

El meollo de esto es que con todo y educación y una nueva participación económica y social las representaciones estereotipadas se conservan intactas, los avances no han modificado “de una manera esencial la situación de la mujer en la sociedad,

situación que continúa siendo enajenada” (p. 35). Se le permite a la mujer acceder a la instrucción, incluso al mundo laboral, pero no al conocimiento que le permita reelaborar las imágenes de sí misma. La mujer moderna está en tránsito de abandonar los estereotipos, pero no sabe qué poner en su lugar. Será esta, entonces, la labor de la ensayista: desacralizar las viejas imágenes:

Quitémosle, por ejemplo, la aureola al padre severo e intransigente y el pedestal a la madre dulce y tímida que se ofrece cada mañana para la ceremonia de la degollación propiciatoria [...] Quitémosle, por ejemplo, al novio formal ese aroma apetitoso que lo circunda. Se valúa muy alto y se vende muy caro. Su precio es la nulificación de su pareja y quiere esa nulificación porque él es una nulidad. Y dos nulidades juntas suman exactamente cero y procrean una serie interminable de ceros (p. 39).

Insiste más adelante: “La maternidad no es, de ninguna manera, la vía rápida para la santificación. Es un fenómeno que podemos regir a voluntad” (p. 40). Dejemos, dice Castellanos, de representar esta parodia; todos estos no son sino “personajes de una comedia ya irrepresentable y además han olvidado sus diálogos y los sustituyen por parlamentos sin sentido. Sus actitudes son absurdas porque el contexto en que surgieron se ha transformado y la gesticulación se produce en el vacío” (p. 39).

En efecto, la reflexión de *Mujer que sabe latín* se produce en un tiempo moderno; la modernidad, afirma Octavio Paz, es “sinónimo de crítica y se identifica con el cambio” (1994, p. 326), es “separación, apartarse de algo” (p. 327). La ironía, hija del tiempo histórico, y que tan bien utiliza Castellanos, va de la mano con la crítica mostrando las fisuras, insistiendo en la separación. Entonces, si los roles tradicionales ya no funcionan, los modernos, si acaso existen, ¿sí? La mujer mexicana no solo se encuentra enajenada, sino en tránsito de ser desgarrada por dos fuerzas que

exigen de ella su entrega. La intención de la autora, con todo y su crítica feroz, no es provocar tal desgarramiento sino “formar conciencia, despertar el espíritu crítico, difundirlo, contagiarlo” (p. 40).

Para contagiarlo, en el centro del libro Castellanos incluye a diversas escritoras: Simone Weil, Virginia Woolf, Agatha Christie, Doris Lessing, Mary McCarthy, Clarice Lispector, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, María Luisa Mendoza, mujeres, madres o no, que desde su escritura transgreden en diferentes grados las imágenes tradicionales de lo femenino. Patricia Highsmith, quien trasciende las representaciones del bien y el mal, “Nociones inoperantes, ambiguas, intercambiables en el terreno de la experiencia, que es el que pisamos” (p. 76). Ivy Compton-Burnett, quien pinta cuadros de costumbres domésticas, o sea, “una alegoría del infierno” (p. 85). Lillian Hellman, quien lanza su crítica contra la generación sentimental y que prefiere las convicciones por encima de los precarios estados de ánimo (p. 101). Betty Friedan, al denunciar el vacío de la mujer en apariencia feliz, pero que recurre al alcohol, al adulterio o a un hijo, mas no para “expresar el amor ni para fortalecer los vínculos matrimoniales ni para aumentar la familia sino para aburrirse menos [y para sentirse] transitoriamente útil” (p. 122). Mercedes Rodoreda, desde personajes femeninos que insisten en preguntarse por su identidad independientemente de la “permanencia” que les otorga la maternidad, que buscan inventarse, descubrirse, elegirse, realizarse (p. 137). María Luisa Mendoza, desde personajes agentes de la historia, responsables de esta. Mujeres, todas, versadas en latines, que a través de la escritura exponen, critican y transforman las imágenes tradicionales de lo femenino⁵.

⁵ “En *Mujer que sabe latín*, Castellanos practicaría el llamado ‘ensayo de género’ en las dos vertientes acuñadas por Pratt: en ‘forma de enumeraciones

Los últimos ensayos del volumen subrayan la *deixis* autoral: Castellanos como autora, lectora y traductora ⁶. En su texto “Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio”, da solidez a su proyecto ensayístico: “Hay que crear otro lenguaje” (p. 179), afirma; solo desde este nuevo lenguaje se hallará una posibilidad de liberación: “hay que partir desde otro punto, buscar la perla dentro de cada concha, la almendra en el interior de la corteza” (p. 179). Una vez creado, compartirlo, entrar en diálogo, el cual solo es posible, insiste, entre libres e iguales.

Margo Echenberg, en su ensayo sobre el diálogo que establece Castellanos con Virginia Woolf, afirma que ambas “emplean las estrategias comunes a las mujeres que quisieran inscribirse en una tradición literaria masculina cuando menos hasta las últimas décadas del siglo veinte: protesta, confrontación e innovación” (2016, p. 201). La innovación de Castellanos consiste en mostrar las fisuras de un modelo femenino que resulta caduco, la mujer no solo es cuerpo, la imagen de la maternidad trascendente y sufrida, la maternidad como único rol social femenino, o como único vehículo de realización de la mujer, es fuertemente cuestionada. En diálogo con Simone de Beauvoir considera que la independencia de la mujer inicia en su vientre;

históricas de mujeres ejemplares y sus contribuciones a la historia y la sociedad [...] y el comentario analítico sobre la condición espiritual y social de las mujeres’ [...] En ambos casos, construye modelos femeninos alternos; desea normalizar las ideas en torno de la inteligencia y los talentos de las mujeres; hila un discurso en forma transversal para asentar una perspectiva de continuidad, dentro de la cual las barreras geográficas y temporales no son tales” (Castro Ricalde, 2010, pp. 192-193).

⁶ Continúa Castro Ricalde: “La chiapaneca se desplaza con facilidad de un ‘yo’ a un nosotros, pero el movimiento trazado es inverso al usual. El enfoque transpersonal prevaleciente en los dos enérgicos textos iniciales (‘La mujer y su imagen’ y ‘La participación de la mujer [...]’) va cediendo su lugar a un ‘yo’ con el cual cierra su libro, aunque esto es perceptible sólo en los últimos seis artículos” (pp. 187-188).

así lo afirma de manera contundente en su discurso, antologado de manera tardía, “La abnegación: una virtud loca”: “No es equitativo —luego no es legal— que uno sea dueño de su cuerpo y disponga de él como se le dé la real gana mientras que el otro reserva ese cuerpo, no para sus propios fines, sino para que en él se cumplan procesos ajenos a su voluntad” (Castellanos, 2006, p. 667)⁷.

Esta visión tan particular de Castellanos hace que se aleje de otras mujeres ensayistas de su época, que desarrollan temáticas similares y que destacan el papel de la madre como formadora espiritual; por ejemplo, Victoria Ocampo o Gabriela Mistral:

La reevaluación del papel de la maternidad implica sacarla del plano de lo fisiológico y apreciarla en el de la cultura, como formadora de una espiritualidad, es decir, en el papel de educadora. Por ello es que Victoria Ocampo la introduce en su ensayo como un aspecto de la expresión de la mujer, como parte de un universo en el que maternidad, educación, formación espiritual conviven en un mismo campo semántico. Gabriela Mistral, siempre atenta al valor de la educación, como maestra que fue, le dedicará muchas de sus reflexiones (Morales, 2015, p. 17).

A diferencia, también, de sus contemporáneas, la autora tiene mucho cuidado de no realizar una analogía, a su juicio sumamente fácil y poco crítica, entre la maternidad y la creación literaria: “No, me niego a hacer el símil convencional, el hijo, con el que siempre se compara a la obra” (p. 195). La obra, la literatura,

⁷ Andrea Reyes, compiladora de *Mujer de palabras*, antología donde finalmente se incluye el discurso, comenta la exclusión de este ensayo fundamental de Castellanos, dado su vigor, y donde la autora “denunció la injusticia de la mujer como nadie lo había hecho antes en México, con una catilinaria de iniquidades que existían en la sociedad [...] Lo que no se explica es la exclusión de ese ensayo tan contundente de la antología *Mujer que sabe latín*” (2006, p. 194).

es otra cosa, no proviene del vientre, sino de la pluma, de la reflexión constante, del conocimiento⁸.

Ya ha sido destacada por la crítica especializada la presencia de la ironía en la obra de Castellanos, cito, por ejemplo, el célebre trabajo de Nahum Megged (1984), quien afirma que para la autora hay “un elemento cultural básico en el cual nace el poeta; todo el desarrollo desde el dolor a la liberación irónica” (p. 80), y agrega después de un análisis de su obra:

hemos visto al contemplar irónico como un paso de acercamiento a lo humano; a lo mortal en vías de evadirse de mitos, destrozándolos para convertir el dolor en risa, en el humor liberador [...] en este humor opresivo contra sí misma se encuentra una clave de su ironía (pp. 244-245).

Creo, a diferencia de Megged, que la función de la ironía en Castellanos no siempre es humorística o liberadora; en este volumen de ensayos, al menos, se trata de una función crítica, su objetivo se centra en el cuestionamiento de la maternidad idílica. Si se desea emparentar la ironía con el humor —relación que puede resultar arbitraria muchas veces—⁹ debería considerarse

⁸ Para Ocampo o Mistral la maternidad es equiparable a la creación artística; por ejemplo, de “La mujer y su expresión” de Virginia Ocampo y “Evocación de la madre” y “La madre: obra maestra” de Gabriela Mistral, Mayuli Morales infiere que “Ambas ensayistas establecen una dialéctica entre maternidad y creación, explotando la dualidad semántica de “creación”, que alude a lo humano y a lo artístico” (2015, p. 16).

⁹ Para Ballart, el humor solo es una de las muchas coloraciones que puede tener la ironía: “No todas las ironías pretenden suscitar el mismo género de reacciones sentimentales en el lector. Unas, quizá se pueda afirmar que las más corrientes, pulsan la cuerda de lo cómico y buscar arrancar del que lee una risa que generalmente no pasa de los labios [...] Otras apenas ocultan que su deseada finalidad es mover la animadversión del lector [...] Pese a que todas seguirán siendo ironías, es decir, un tipo específico de figuración

que el humor moderno es mucho más cuestionador que liberador; lejos estamos de una carnavalización colectiva del mundo cuando la modernidad está marcada por la conciencia de una fisura. La propia Rosario otorga una definición de ironía mucho más cercana al esperpento moderno: “Por lo que pueda servir es a veces bueno entrar en la casa de la ironía y mirar nuestra imagen reflejada en espejos deformantes” (Castellanos citada por Megged, 1984, p. 246)¹⁰; en efecto, la imagen que ofrece Castellanos sobre la maternidad en *Mujer que sabe latín* es una hipertrofiada, como seguramente son deformados por la cultura muchos otros aspectos que involucran a la mujer. Al respecto de otra obra de la escritora, “Cabecita blanca”, Aralia López González afirma sobre la presencia de la ironía:

El procedimiento irónico en este texto [...] incrementa la tensión y sustenta la visión grotesca sobre una institución: la familiar, y un papel respetable: el de la esposa y madre abnegadas [...] Pero esto no es cómico, sino siniestro, no mueve a risa, sino a horror. La índole de la ironía y la visión a la que sirve, no promueve la diversión distensión, ni la risa, sino una tensión dramática y reflexiva cuyo objetivo crítico es el condicionamiento social de una sensibilidad melodramática y sentimentaloides (1992, p. 130).

No hay, pues, liberación en la ironía, sino confrontación crítica. Afirma Octavio Paz, sin duda más afín al pensamiento de Castellanos, en su ensayo “Crítica de la pirámide”, que la crítica

literaria con un mecanismo definible, cada una buscará alianzas con la compasión, el sosiego, el terror, la hilaridad o el compromiso” (1994, p.321).

¹⁰ Compárese esta definición con aquella realizada por Valle-Inclán para sus esperpentos: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”(1980, p. 106).

es “el ácido que disuelve las imágenes” (1970, p. 155); el propósito de la autora, entonces, es echar abajo las imágenes estereotipadas de la maternidad a través del ácido de la crítica ensayística y recomponerlas después desde un nuevo lenguaje en diálogo con la realidad. Continúa Paz: “La crítica es el aprendizaje de la imaginación en su segunda vuelta, la imaginación curada de fantasía y decidida a afrontar la realidad del mundo. La crítica nos dice que debemos aprender a disolver los ídolos: aprender a disolverlos dentro de nosotros mismos” (p. 155).

Mujer que sabe latín propone la crítica, el lenguaje y la escritura como un espacio de disolución y recomposición de las imágenes tradicionales; propone a una mujer que sepa latín: que sea capaz de cuestionarse, de transformarse y de transmutar las imágenes. No es una tarea fácil en un mundo, y un México, signado por la yuxtaposición del tiempo mítico y el histórico; la mujer de conocimiento se planta fuerte en el mundo moderno, pero observa cómo se perpetúan, sólidas e inmóviles, las antiguas imágenes. En un país donde sin duda se conquistan espacios, se avanzan tres pasos, pero se retroceden dos; un país donde las mujeres llegan a los más altos escaños y donde son también brutalmente asesinadas...

No debemos esperar del género ensayístico unas conclusiones fáciles, sino la revisión del proceso de pensamiento de una autora resuelta a cuestionar y transformar, en este caso, la imagen de la maternidad idílica, uno de los pilares de la identidad mexicana. Desmenuzarla y renovarla, no negar la maternidad en sí, sino combatir la enajenación, esto es, fomentar el desarrollo intelectual y personal de la mujer desde la afirmación de la identidad y el autoconocimiento.

Mujer que sabe latín se constituye entonces como un libro crítico y moderno, todo ensayo lo es, que propone no solo el acceso de la mujer a la educación formal, sino al conocimiento del

mundo. Mujer que sabe latín se conoce a sí misma y tiene buen fin: el de reelaborar las viejas imágenes y crear otras más acordes a los tiempos modernos y sin duda más igualitarias.

Referencias

- Ballart, P. (1994). *Eironía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio. Quaderns Crema.
- Castellanos, R. (1984). *Mujer que sabe latín*. México: Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica.
- (2006). La abnegación: una virtud loca. En *Mujer de palabras: artículos rescatados de Rosario Castellanos* (vol. II, pp. 663-668). A. Reyes (comp.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Castro Ricalde, M. (2010). Mujer que sabe latín: Rosario Castellanos y el ensayo. En P. Popovic (coord.). *Rosario Castellanos. Perspectivas críticas* (pp. 178-192). México: Tecnológico de Monterrey/Miguel Ángel Porrúa.
- Echenberg, M. (2016). De lecturas, afinidades y autonomía: Rosario Castellanos y Virginia Woolf. En M. Morales Faedo (ed.). *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate* (pp. 199-216). México: Universidad Autónoma Metropolitana/Biblioteca Nueva.
- López González, A. (1992). La vida “no” es un espejismo de merengue y fresa (análisis de “Cabecita blanca” de Rosario Castellanos). En *De la ironía a lo grotesco en algunos textos literarios hispanoamericanos* (pp. 127-157). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Megged, N. (1984). *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*. México: El Colegio de México.
- Morales Faedo, M. (2015). Trece ensayistas latinoamericanas irrumpen en el canon del siglo XX. Una introducción. En M. Morales Faedo (coord.). *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX* (pp. 11-29). México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Paz, O. (1994). Los hijos del limo. En *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia* (pp. 297-442). México: Fondo de Cultura Económica.
- (1970). Crítica de la pirámide. En *Posdata* (pp. 103-155). México: Siglo XXI.
- Reyes, A. (2016). Ensayos políticos/ensayos polémicos: los textos excluidos de Rosario Castellanos. En M. Morales Faedo (ed.). *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate* (pp. 183-197). México: Universidad Autónoma Metropolitana/Biblioteca Nueva.
- Sanders, N. (2017). Las mujeres, el trabajo y la maternidad durante el milagro mexicano. En A. Saldaña Tejeda, L. Venegas Aguilera y T. Davids (coords.). *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México* (pp. 309-335). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Editorial Itaca/Universidad de Guanajuato.
- Tuñón, J. (2016). Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento. En E. Urrutia (coord.). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (pp. 3-32). México: Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México.
- Valle-Inclán, R. del. (1980). *Luces de Bohemia. Esperpento*. Madrid: Espasa-Calpe.

“NO ESTOY HABLANDO SOLA”:
LA ESCRITURA DE LA MATERNIDAD
EN LINA MERUANE Y DANIELA REA

David Loría Araujo
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Ser yo la malnacida, la malvivida, la mal asesinada. No parir. No engendrar, no dar pie a las células que crean la existencia. No ser vida, no ser fuente, no dejar que el mito de la maternidad se prolongara en mí. [...] No parir, porque después de que nacen, la maternidad es para siempre.

Brenda Navarro, *Casas vacías*.

Imposible ser original escribiendo sobre maternidad. Somos tantas y tantas, y nuestras experiencias tienen todo en común, muchísimas diferencias, y a la vez todo en común.

Jazmina Barrera, *Linea nigra*.

EN ESTE CAPÍTULO BUSCO exponer los resultados del análisis comparativo entre los textos *Contra los hijos*, de la chilena Lina Meruane, y “Mientras las niñas duermen”, de la mexicana Daniela Rea, ambos publicados en 2018¹. La variable que los unifica es, como anticipa el título del trabajo, la maternidad. El presente forma parte de un estudio exploratorio sobre los diversos artefactos literarios, principalmente de corte ensayístico, que

¹ El texto de Meruane es una edición revisada y ampliada del libro publicado bajo el sello Tumbona en 2014.

nos permiten especular sobre las maternidades en la coyuntura política contemporánea de América Latina. Aunque el registro de escritoras es muy vasto, he seleccionado este par de obras en función de los vasos comunicantes que establecen. Estoy interesado en examinar, por el momento, tres estrategias retóricas con las que las autoras encaran el tema de la descendencia: explicitar las intersecciones de su situación enunciativa, colocar el cuerpo en la escritura, y redactar *con y a través de* las palabras de otras mujeres (herramientas discursivas que, dicho sea de paso, son poco o nada frecuentes en las prácticas escriturales que responden a una masculinidad hegemónica).

El libro de Meruane lleva por subtítulo, entre paréntesis, “(una diatriba)”. El paratexto anticipa un texto provocador e irreverente, dirigido en contra de los dictados patriarcales y capitalistas que convierten a las mujeres en madres que trabajan “eléctricamente, desmedidamente, sumisamente, sin chistar” (Meruane, 2018, p. 147)². Sin afán de inclinarse por la condescendencia, la autora ofrece siete capítulos en los que reprocha, entre otros temas, la persistencia de mitologías como las del “ángel del hogar”, o de la infancia inocente, los arquetipos de maternidad que se han arrastrado desde tiempos inmemoriales y sus respectivos mandatos, los obstáculos que pone el Estado a las madres trabajadoras y las nuevas configuraciones de la “mala madre”: las que no extienden su periodo de lactancia, las que no llenan la alacena de comida orgánica, las que no se hacen corresponsables de las calificaciones que obtienen sus hijos e hijas, las que no pagan horas extra de estimulación temprana, entre muchas —y cada vez más variopintas— formas de hacerlo “mal” y no ser mamá-multifuncional en el mundo neoliberal del siglo

² Todas las citas al texto se harán por esta edición. En lo que sigue anoto solo el número de página.

XXI. Su intención no es ofrecer respuestas globales a problemas históricos, sino arremeter contra la dictadura de la que llama “industria filial” (p. 16). Meruane no titubea al emplear un tono enojado, lleno de signos de exclamación y políticamente incorrecto, para persuadirnos de que “La máquina de hacer hijos es nuestra condena” (p. 15). Sin embargo, explica que esta reproducción cíclica, casi autómatas, no es gratuita ni se da por generación espontánea, sino que está alimentada por correlatos sociales muy difíciles de esquivar. A continuación, cito en extenso, un fragmento de su primer apartado:

A partir de los veinte la pregunta materna que se le lanza a toda mujer (rara vez a un hombre) no es *si va a tener* hijos o no, porque un no sería inconcebible, sino *cuándo* piensa tenerlos. Y si falló el reloj biológico que antes sonaba a los veintitantos y esa mujer pasa de los treinta, la fatídica pregunta adquiere un volumen categórico: se activa el despertador social intentando fijar una fecha. A medida que el cuerpo-sin-hijos de una mujer avanza imperturbable hacia los treinta y cinco, los comentarios se vuelven sin duda impertinentes. Caen como martillos. [...] Entre el presionante *cuándo* y el *vas* y el *tener* y el *hijos* ronda el fantasma de un arraigado temor. Que una mujer quede para siempre *incompleta* (como si los hijos fueran una extensión de su cuerpo, un pedazo de su identidad, el modo de perfeccionar a ese ser informe y deficitario que sería la mujer) (pp. 23-24).

Meruane expone la maternidad como una más de las máscaras detrás de las que se esconde el colonialismo sobre el cuerpo de las mujeres, esa suerte de temporizador tan atribuido a la biología, ese ser-para-los-demás, ese receptáculo cuya agencia siempre es puesta en duda, siempre abierto a las visitaciones, como dice el tan citado verso de Rosario Castellanos.

“Mientras las niñas duermen” de Daniela Rea está incluido en el libro *Tsunami* (2018), colección de doce textos escritos por

mujeres mexicanas acerca de sus perspectivas sobre los feminismos. La pieza se compone de un conjunto de estampas, fechadas a la manera de un diario interrumpido, asentadas entre marzo de 2014 y agosto de 2018. Se trata de un registro longitudinal que da cuenta del nacimiento de sus dos hijas, Naira y Emilia a los nueve meses, “Hoy te salió un diente” (Rea, 2018, p. 127)³, a los diez, “Aprendiste a saludar con tu manita”; a los once, “Ya caminas de un lado a otro sostenida” (p. 129). La mayor parte de las entradas está dirigida a las niñas, sin embargo, Rea agrega reflexiones personales, así como relatos de su trabajo como reportera, conversaciones con amigas y citas de libros. Una pregunta vertebra los fragmentos del anecdotario, que oscilan entre la ternura y el pesimismo, entre el apego y el hastío: “¿Cuál es el sentido de hacer familia?” (p. 122).

Aunque los textos de las dos escritoras son distintos, pueden ser leídos como parte de una escritura ensayística. Diatriba y diario comparten estrategias retóricas que los vinculan con el género del ensayo literario, ese errático campo de fuerzas que se presta a la duda y a la contradicción. Meruane reconoce, por ejemplo, que, si bien su libro se ajusta a la forma de una arenga injuriosa, compone un ejercicio de pensamiento, incluso autorreflexivo. En la primera llamada a las notas inferiores, se permite decir: “Sé que el género de la diatriba está reñido con los pies de página, pero amerita ir contra esta norma para rescatar algunos asuntos curiosos” (p. 14). Luego, se pregunta: “¿Estaré siendo demasiado quejumbrosa? ¿Estaré pecando de solemne? ¿Debiera poner buena cara? ¿Tendría que aflojar el ceño [...]?” (p. 85). Con el de Rea ocurre algo parecido, pues en un tenor metatextual confiesa: “Reviso el diario que he escrito los últimos cuatro años

³ Todas las citas al texto corresponden a esta edición. En lo que sigue, anoto solo el número de página.

y borro fechas que me parecen demasiado cursis, otras no sé si estoy lista para compartir” (p. 158).

En las siguientes páginas desarrollo un recorrido por tres características que convergen en estos dos artefactos ensayísticos: la escritura *situada*, la escritura *acuerpada* y la escritura *desapropiada*. Construyo los términos de la mano de Donna Haraway, Sara Uribe y Cristina Rivera Garza, respectivamente.

En su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995), Haraway advierte sobre las dificultades que tanto para la academia como para el activismo feminista ha significado la palabra *nosotras* (p. 313). En vez de abogar por la búsqueda de un término identitario que satisfaga —y recubra, como un extenso paraguas— la gran gama de discursos y experiencias de las mujeres, la filósofa estadounidense se decanta por los “conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología” (p. 329). Dicho de otro modo, propone reconocer que la subjetividad es multidimensional —por lo tanto, multirrelacional— y que se ubica de manera contingente en ciertas coordenadas⁴. Haraway lucha a favor de “una concepción del conocimiento como necesariamente situado y de las identidades como básicamente fragmentarias, móviles” (1995, p. 30). En este sentido, *situarse* implicaría reconocerse como parte de una topografía que está en constante cambio, y responsabilizarse de las diferencias que hacen posible

⁴ En su libro *El retorno de lo político*, la politóloga belga Chantal Mouffe propone abandonar los intentos por encontrar una política feminista “verdadera” o “universal” y, por lo tanto, concebir a las personas como conjuntos de posiciones o localizaciones, “que no pueden estar nunca totalmente fijadas en un sistema cerrado de diferencias; una entidad construida por una diversidad de discursos entre los cuales no tiene que haber necesariamente relación, sino un movimiento constante de sobredeterminación y desplazamiento” (1999, p. 110).

nuestra enunciación. En lo que respecta a la escritura, *situarse* es asumir el lugar que se ocupa.

Considero que Lina Meruane y Daniela Rea comparten una escritura situada. En su producción textual, dan cuenta de sus propios recorridos vitales sin esconder las intersecciones que les atraviesan. La primera redacta desde Nueva York, donde se desempeña como docente de escritura creativa en la New York University. Es creadora de cuentos, novelas, crónicas y ensayos, aunque más bien practica una textualidad híbrida, que ha merecido múltiples premios internacionales como el Anna Seghers en 2011 y el Sor Juana Inés de la Cruz en 2012⁵. En el libro que me ocupa, dice que se identifica como parte de las “feministas igualitarias” (p. 117), y como “mujer-sin-vocación-materna” (p. 143). En el libro colectivo, la semblanza de Rea destaca: “Es mamá de Naira y Emilia. Le hubiera gustado ser marinera” (p. 120); tal vez por esto último, en su diario reaparecen sueños protagonizados por el océano. Se dedica al reportaje especializado en temas de migración, desapariciones forzadas y derechos humanos; es autora del libro *Nadie les pidió perdón: historias de impunidad y resistencia* (2016) y directora de la película *No sucumbió la eternidad* (2017). Su labor como periodista recibió el premio Breach Valdez en 2018. Llama la atención que, más allá de los datos biográficos que agregó, las autoras decidan construir su lugar de enunciación haciendo referencia a sus vidas familiares y sus decisiones íntimas, o nombrando sus posturas políticas.

⁵ Conviene subrayar que el tema de la maternidad atraviesa de manera tangencial la obra publicada por la autora chilena. La mayoría de sus personajes principales no tiene descendencia, pero son mujeres cuya relación con la madre es conflictiva. La hiperbólica excepción está en María, protagonista de la novela *Fruta podrida* (2007), quien se dedica a embarazarse cíclicamente y a comerciar con las criaturas que cada año engendra.

En *Contra los hijos*, Meruane alega sobre la legitimidad de su perspectiva y presagia algunas de las resistencias que, encabezadas por las mujeres-madre, la diatriba podría enfrentar:

Dirán que nadie me ha dado permiso para referirme, tan enfática, tan drástica, tan severa yo, a un asunto del que desistí temprano y de cuya renuncia nunca me he arrepentido. Dirán, para refutar mis dichos, que no haber sentido ese clamor no me da derecho a llamarles la atención. Dirán que no sé de qué hablo, que exagero mi truco retórico, que distorsiono la realidad (p. 33).

Nótese el ímpetu con que está escrito el fragmento anterior. La repetición del verbo *dirán* y el listado de adjetivos enfatizan la llegada de todas esas voces externas que, para recuperar el símil de Meruane antes citado, caen como martillos para cuestionar sus incumbencias sobre el tema. La interpelan acerca de su nula potestad para referirse a una experiencia que no encarna. La escritura *situada* a la que me refiero se muestra consciente de sus coordenadas dentro de una discusión más amplia, al tiempo que se agencia una elección consciente que nunca le ha inducido culpa. Del mismo modo, en no pocas ocasiones detiene la elaboración teórica para dejar claras sus posturas: “No defiendo la eliminación de ninguna vida —aunque sí estoy a favor de todas las formas imaginables de anticoncepción que no pongan en riesgo la salud de las mujeres—. Y estoy en contra de la violencia que sufren tantos niños y niñas hoy. No estoy en contra de la niñez” (p. 17). Páginas más adelante, Meruane reflexiona sobre la semántica de las posturas respecto de la maternidad; por ejemplo, cómo discrepan las cargas simbólicas que subyacen a las construcciones léxicas empleadas para nombrarse *childfree* en vez de *childless* (pp. 25-26).

En “Mientras las niñas duermen”, Daniela Rea toma conciencia de que para que ella pueda desempeñar su labor como periodista, alguien debe permanecer al cuidado de sus hijas: “estuve fuera todo el día trabajando y te quedaste con Lupita” (p. 131). Pone en práctica el conocimiento situado responsabilizándose de los privilegios y las diferencias que encarna frente a la vida de otras mujeres, y de cómo se distribuyen las responsabilidades del cuidado y la crianza:

Ricardo sale a media noche del trabajo y mi familia vive en otra ciudad y las guarderías cierran a las 5 y a veces no alcanza para pagar una niñera y la niñera vive a dos horas en transporte público de mi casa y esperar a que yo termine un trabajo o una cena o unas cervezas implica que ella llegue en la madrugada a cuidar a sus propias hijas (p. 133).

Esta es la primera razón por la que Naira acompaña a su mamá en muchas de sus labores. Rea escribe sobre las dificultades que enfrentan otras mujeres que son madres, y en sus breves párrafos resuenan, quizá, las palabras de Haraway cuando opina que “una no se puede situar de nuevo en ningún puesto ventajoso sin ser responsable de ese desplazamiento” (1995, p. 330). La segunda razón tiene que ver con enseñar a situarse. La enunciante intercala escenas en las que narra su encuentro con el otro (en Saltillo con Jared, un niño migrante amenazado de muerte; en Ecatepec con Roselia, la madre de una recién nacida) y se vale de su profesión como espacio político para la crianza de sus hijas: “va conmigo porque me gustaría que aprendiera a ser una niña solidaria y sensible y creo que mi trabajo como reportera le da la posibilidad de conocer a personas en circunstancias distintas a la de ella” (p. 133). En otro texto, intitulado “Alguien moverá edificios enteros”, Daniela Rea (2018) relata cómo Naira y

Emilia la acompañaron a hacer entrevistas tras el sismo de septiembre de 2017:

Se trata de que vean los daños. Se trata de que crezcan sabiendo que pertenecen. Que alguien verá por ellas, aunque no las conozca. Que alguien responderá a sus miedos, a su dolor. Y que ese pequeño gesto, ese mirarse, ese saber, las hace parte de un contrato mutuo de cuidados.

En los fragmentos citados observamos que escribir de manera *situada* conlleva hacer del lugar de enunciación una trinchera lo más transparente posible. Trazar las pertenencias es también gestar la solidaridad, el reconocimiento del cuidado como un compromiso afectivo y comunitario.

La segunda característica, muy relacionada con la anterior, implica ponerse en juego. En palabras de Sara Uribe (2017), el verbo *acuerpar* se asocia con reconocer las marcas corporales, conjurar la corporalidad con la palabra, pasar el cuerpo por la experiencia. Asimismo, vinculo el concepto con las palabras de la filósofa catalana Marina Garcés, quien habla de *poner el cuerpo* como “condición imprescindible, primera, para empezar a pensar” (2013, p. 67). La de Rea y Meruane es una escritura *acuerpada*, una textualidad que se declara afectada, dos cuerpos que se preguntan por el estado de su materialidad. Parecen decir que no hay sitio de enunciación sin cuerpo presente.

En el párrafo que sigue, Rea vuelve a un episodio ocurrido a sus veintidós años, explica su posición de sujeto sobre el asunto de la descendencia, y se manifiesta a favor de la maternidad exclusivamente si es deseada, y únicamente en el momento que sea más conveniente para la mujer:

Para mí era normal ser mamá, era parte del ciclo de la vida. Incluso, a mis 22 años cuando aborté de manera clandestina en una clínica de Veracruz, supe que quería ser madre, pero no en ese

momento. En ese momento tenía demasiado miedo, estaba demasiado sola y había demasiados sueños sobre mí (p. 149).

La potencia política que tienen estas líneas se acrecienta aún más si consideramos que, al menos hasta 2021, la interrupción del embarazo continúa siendo penalizada en la mayor parte de las entidades federativas mexicanas. Muchos años después, sin dejar de comprometer el cuerpo, la escritora registra las experiencias de su maternidad decidida: “No soy mía. Mi útero no es mío, ni mis senos, ni mis oídos” (p. 141), dice Rea el 15 de enero; “No tengo lugar” (p. 144), dice el 3 de abril; “No sé cómo hacerlo” (p. 150), dice el 2 de septiembre. En el apartado fechado como “Algún día de agosto”, expresa: “Odio mi vida. Mi cuerpo. Mis mañanas” (p. 137). En el diario, los afectos se encarnan, es decir, dejan su impresión sobre la piel. Siguiendo a la académica británica-australiana Sara Ahmed: “Las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros” (2015, p. 24). En el caso de Rea, la maternidad la aproxima al cuerpo de una(s) otra(s). El diario constata la cronología del contacto con las hijas. Llegado el 2017, nos enteramos de que Emilia ha nacido con una enfermedad cutánea y la bitácora manifiesta: “Besar tu herida. / Besar el pus. / Acariciar tu piel enferma. / Abrazar tu cuerpo” (p. 147).

El caso de Meruane es distinto, pero no menos corpóreo. La autora es conocida por realizar intervenciones autoficcionales en novelas como *Sangre en el ojo* (2012) o crónicas como *Volverse palestina* (2013) donde, literalmente, pone la piel, la enfermedad, la ascendencia migrante. *Contra los hijos* no es la excepción a esta

constante. La chilena vive con diabetes y esta característica no se excluye de su argumentación *situada y acuerpada*:

El raro privilegio de que no se me preguntara si tendría hijos (o cuándo) es consistente con el hecho de que porto una adversa condición hereditaria: caía sin saberlo en la categoría de “no apta” o “en riesgo”. No fue por eso, aclaro, que decidí abstenerme. Nunca me imaginé vestida de madre: no hay más que decir al respecto (p. 98).

En este ensayo, estamos frente al grito de un cuerpo sexuado⁶ que no desea reproducirse y que es constantemente llamado al estrado para dar cuenta de su elección, para comparecer sobre los motivos de la elección, para recibir el dictamen sobre qué tanto participó la libertad en la elección. La acusada contesta: “Cuando más sencilla es la respuesta del porqué no se quiere tener hijos, más dudas parece despertar en los interlocutores” (p. 95). Los “dedos beligerantes” (p. 20) de Meruane se acuerpan en los párrafos y se agencian desde coordenadas específicas, registran su vulnerabilidad. A partir de la perspectiva de Haraway, el conocimiento debe hacerse oír desde “la visión de un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado” (1995, p. 335).

Hasta el momento, me he detenido en las condiciones de posibilidad que de forma *situada y acuerpada* reconocen las autoras en sus textos, pero aún queda referirme a la tercera y última estrategia: la *desapropiación*. Con este término, Cristina Rivera

⁶ Aunque los estudios de género y la teoría *queer* nos han invitado a deconstruir las lecturas esencialistas o biologicistas que se materializan a fuerza de repetición en nuestros cuerpos, no es posible obviar que la diferencia sexual condiciona de forma determinante la experiencia del cuerpo y su contacto con el mundo, como nos recuerdan Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, a quienes hoy identificamos como feministas de la diferencia.

Garza nombra a las poéticas que persiguen una postura política al develar el trabajo colectivo y dar cabida a una pluralidad de voces:

Lejos de volver propio lo ajeno, regresándolo así al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo XXI, esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunaldades de escritura (2013, p. 22).

Tanto la diatriba de Meruane como el diario de Rea dan prioridad a la alternancia y a la yuxtaposición de palabras ajenas para hilvanar el tema de la maternidad. Ya sea en el cuerpo del texto, en las notas al pie de página (Meruane) o como glosas en los márgenes (Rea), reconocen abiertamente las relaciones intertextuales que los fraguan. Un caso parecido es el de *Linea nigra* (2020)⁷ de la ensayista mexicana Jazmina Barrera, retomado en el segundo epígrafe de este capítulo, donde se aboga por la existencia de esta red de textos heterogéneos: “Que seamos más. Muchas. Creo que nunca vamos a ser suficientes. Pienso en los diarios, las listas, las cartas, los herbarios, los libros de texto: todas esas formas de escritura a veces son, o pueden ser, literatura” (2020, p. 148).

⁷ El libro de Barrera finaliza con los títulos de los textos que leyó durante el embarazo y la lactancia. Al final del listado aparece “Mientras las niñas duermen”. Sobre el texto de Rea, la ensayista comenta: “Precioso ese fragmento del diario de Daniela Rea que dice: ‘Dormiste casi toda la noche. Mis pechos de leche se vaciaron sobre la sábana. La mancha tiene forma de mapa antiguo’. Y también qué pinche envidia eso de dormir casi toda la noche”. p. 112).

Sin olvidarse de las referencias infalibles a Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf o Simone de Beauvoir, “figuras emblemáticas que se nos han vuelto borrosas” (p. 39), Lina Meruane pone sobre la mesa un asunto crítico: que la frecuencia con que el patriarcado fagocita las luchas feministas para su beneficio no es nueva ni está superada en lo más mínimo:

Presten atención: a cada logro feminista ha seguido un retroceso, a cada golpe femenino un contragolpe social destinado a domar los impulsos centrífugos de la liberación. El viejo ideal del deber-ser-de-la-mujer no se bate fácilmente en retirada, solapadamente regresa o vuelve a reproducirse tomando nuevas formas (p. 20).

Más adelante, ilustra cómo este bucle de obstáculos adquiere otros giros o líneas de fuga alternas y se plasma en las estéticas con las que Diamela Eltit, Jenny Offill, Valeria Luiselli o Ariana Harwicz, entre muchas otras, novelan experiencias de maternidad. Meruane trenza las palabras impropias con las suyas; no detiene su perorata para anotar las bibliografías o las páginas entre paréntesis de las citas que toma prestadas. También emprende una revisión diacrónica, un repaso acelerado por la historia de las escritoras que se mantuvieron alejadas del mandato reproductivo, las “letradas-sin-hijos” (p. 100), desde Emily Dickinson hasta Josefina Vicens, y concluye que, si bien gozaron de más tiempo para escribir, no se liberaron de los estigmas de la rareza, el desvío, el egoísmo: “aunque no se tengan en la vida, los hijos se tienen para siempre en la cabeza propia y en la ajena. Como la huella de una ausencia o de una diferencia o de un error o de un defecto o de una enfermedad o de un cromosoma cojo o de un crimen imaginario” (p. 97).

La “estética citacionista” que sugiere Rivera Garza (2013, p. 27) cruza todo el ensayo de Meruane. En el primer capítulo, la chilena

se compromete con las narrativas de sus antecesoras: “recojo los ecos que saturan las páginas de tantas mujeres que nos preceden” (p. 28); y hacia el final del libro, determina haber construido una conversación colectiva: “no estoy hablándome a mí misma en este asunto, no caí en un delirante arrebato, no estoy hablando sola: estoy entablando un diálogo con las expertas” (p. 154). De nueva cuenta, la escritora hace mención de la vehemencia que impera en su tono para conectar su enunciación con un linaje de voces cuyo ímpetu fue reprobado, incluso histerizado.

Po su parte, Daniela Rea en los costados de la página reproduce diálogos de WhatsApp, introduce grabaciones que le hizo a su madre, copia y pega fragmentos de la prosa de Nellie Campobello y de Brenda Navarro, de la poesía de Maricela Guerrero, de las propuestas teóricas de Silvia Federici y, por si fuera poco, del libro de Meruane que me ocupa. El 29 de septiembre de 2015, retoma un párrafo de *Casas vacías* (2018), la novela de Navarro, y asienta: “ella me ayuda a decir algo que a mí me da vergüenza” (p. 138). Esta nota implica construir con los afectos de otras, escribir con quienes ya pusieron el cuerpo, recurrir al cuerpo-texto de una donde para otra no es posible.

Dos meses después, el 30 de noviembre, la entrada es para discutir con una cita de Meruane:

Leo: “Lo que no se esperaban las mujeres que aceptaron el rechinante reclamo de lo materno era encontrarse, sin preverlo, con un aumento en los requisitos de la buena-madre. A ella ahora se le recomienda el retorno al parto sin anestesia, al alargue de la lactancia, al pañal de tela, al perpetuo acarreo de los niños a sus numerosas citas (médicas, pedagógicas y sociales); y se le suma el nuevo tiempo de calidad que reduce su independencia” (p. 133).

Al lado de esa referencia, se lee: “Yo cumplo todos los puntos que señala Meruane y para nada me considero una ‘buena

madre” (p. 133). La puntualización, más que un desacuerdo, es la constatación de que el deber-ser se aleja cada vez más del alcance. El 25 de junio se tiende otro puente entre las escritoras: “Leo: ‘Una nueva coartada se ha lanzado contra las mujeres para atraerlas de vuelta a sus casas. El instrumento de este contragolpe tiene un viejo apelativo ¡Hijos!’” y Daniela Rea agrega: “No. No volvemos a casa, trabajamos y cuidamos en los límites” (p. 135). En ambos casos, la situación parece ser más difícil de la que imagina la diatriba de su interlocutora. Más adelante, el 8 de julio, la autora reincide y se interroga por la libre elección:

Leo a Federici decir que nuestro cuerpo se transformó en un territorio político para alimentar al capital, leo a Meruane decir que los hijos son impuestos para devolvernos a las casas. Pero ¿y las que sí quisimos ser mamás? ¿Y las que estamos intentando otras formas de cuidar, de cuidarnos? (p. 150).

Las preguntas de Rea apuntan hacia la voluntad de tener descendencia como un lugar de reapropiación: la impronta de los dogmas del sistema capitalista no nulifica, en su caso, la elección de maternar como espacio de resistencia. La periodista se muestra consciente de dichas demandas hegemónicas, mas no por ellas consiente abstenerse de reterritorializar la potencia política del cuidado. En el capítulo sobre las escritoras sin descendencia, titulado “Del infértil canon”, Meruane afirma que “hasta ahora no ha existido, no como aceptable, no como publicable, el relato de las mujeres-ya-madres deseando haber tomado una decisión diferente” (p. 91). Tras revisar este apartado de la diatriba, vuelvo al diario de Rea y encuentro: “Escribo porque es necesario que no lo olvide. Que lo recuerde en algún momento del futuro. [...] Me arrepentí de tenerla” (p. 145). Donde una enunciante atisba un vacío de la representación, la otra contesta

con una forma más de la escritura *desapropiada*: la vulnerabilidad que conlleva la apertura a la contradicción y la escritura como archivo, como anticipación para sus posibles coordenadas venideras. El texto-red de Rea se extiende, al mismo tiempo, hacia el futuro de sus hijas:

¿Por qué o para quién he escrito este diario durante 4 años? Quizá para ellas, por si algún día la curiosidad, la pregunta de su origen. Quizá para mí, para no sentirme sola. Quizá para que algún día ellas no se sientan solas. Quizá para que sean un poco más libres. Para que seamos un poco más libres (p. 158).

Con base en lo revisado hasta el momento, puedo afirmar que Meruane y Rea piensan la escritura en cuanto espacio-en-común, corporal y textual, como lectura del contacto; diseñan montajes entre autoras que, como ellas, ponen el cuerpo en la página, no entienden la escritura como una actividad desafanada de la corporalidad, de la existencia material. En una carta que envía la feminista norteamericana Adrienne Rich a su amigo Arturo, traducida por Yolanda Segura, la emisora declara: “Al escribir un poema, [...] este pedacito de visión privada conecta de repente [...] con una vida más grande que la mía, una existencia no meramente personal” (citada por Segura, 2018, pp. 184-185). Me sirvo de estas líneas para reforzar que las propuestas escriturales de Meruane y Rea colindan tanto de forma genealógica (con las precursoras: sus familiares y sus influencias literarias) como de forma sincrónica (con las compañeras, con sus lectoras), que responden a la necesidad de gestar espacios de escritura más horizontales y sororales en los que lo político y lo personal no sean mirados como universos diferenciados y mutuamente excluyentes, sino interconectados, urdidos.

Antes de concluir, quisiera agregar a estas herramientas discursivas una que se vincula directamente con las contradicciones que el ensayo posibilita: la escritura *paradójica*, oscilatoria, pendular, la que no teme desdecirse o asume diferentes localizaciones. Algunos días leemos a Daniela Rea más cercana al discurso hegemónico, como cuando nace Naira y registra: “la felicidad pesa 3.5 kilos y mide 47 centímetros”, o cuando está enferma y apunta: “si algo podía hacerte sentir segura en este mundo era yo, tu mamá” (p. 121). En otros días, traslapa anotaciones con otros matices: “Quisiera no saber de ti por un rato” (p. 127) o investiga sobre mujeres que abandonan a sus hijos, sobre mujeres que asesinan a sus hijos y agrega: “No sé si siento empatía con ellas, pero creo que hay cosas que las noticias no cuentan”; o cuando transcribe un mensaje de su amiga que se sincera: “A veces, cuando lo baño, él no está haciendo nada y pienso: sería tan fácil ahogarlo” (p. 128). Habitar la paradoja se convierte, entonces, en el lugar para enunciar desde lo no conclusivo, lo contingente, los vaivenes de una suma de posturas. En una entrevista, Lina Meruane indica: “Feminismo, para mí, es la lucha constante por ampliar las libertades de elección y por ampliar las opciones de esas elecciones” (Almendra, 2019, pp. 2-3). Los elementos ya analizados constatan que las autoras se suman al cada vez más amplio listado de escritoras que se atreven a ver más allá de la pátina romántica que recubre la maternidad. Asimismo, sus publicaciones dan cuenta del tsunami, es decir, de la pluralidad de oleajes feministas que vindican el descentramiento del sujeto que enuncia: el cuerpo que cambia, la situación que se disloca, la red de lecturas que se amplía. Los textos comparados de Lina Meruane y Daniela Rea suscriben que la maternidad, asumida o impuesta, deseada o resignada, es siempre un acontecimiento político.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. C. Olivares Mansuy (trad.). México: Programa Universitario de Estudios de Género/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Almendra, A. (2019). En contra de la imposición de la maternidad. Entrevista con Lina Meruane. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, 5, 1-9.
- Barrera, J. (2020). *Linea nigra*. México: Almadía.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. México: Bellaterra.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. M. Talens (trad.). Madrid: Cátedra.
- Meruane, L. (2018). *Contra los hijos*. Chile: Penguin Random House.
- Mouffe, Ch. (1999). *El retorno de lo político*. Barcelona: Paidós.
- Navarro, B. (2018). *Casas vacías*. México: Kaja Negra.
- Rea, D. (2018). Mientras las niñas duermen. En G. Jáuregui (ed.). *Tsunami* (pp. 119-158). México: Sexto Piso.
- (2018, marzo 02). Alguien moverá edificios enteros. *Gatopardo*. Disponible en <https://gatopardo.com/reportajes/adelanto-tiembra/>.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Tusquets.
- Segura, Y. (2018). Otro modo que no se llame. En G. Jáuregui (ed.). *Tsunami* (pp. 175-186). México: Sexto Piso.
- Uribe, S. (2017, febrero 25). Estábamos en eso de salvarnos. *Pie de página*. Disponible en <https://especiales.piedepagina.mx/mujeresantela-guerra/estabamos-en-eso-de-salvarnos.php>

ESCRIBIR CONTRA LA SOLEDAD O “MIENTRAS LAS NIÑAS DUERMEN”

Ana Sofía Negri Villamil
MCGILL UNIVERSITY

LA IDEA DE MATERNIDAD en Occidente, así como las implicaciones y funciones asociadas a esta, se ha transformado a lo largo de la historia de acuerdo con las ideologías dominantes y prioridades de las instituciones de la época. Actualmente, existe una contradicción entre las supuestas libertades y posibilidades de las que gozan las mujeres y los preceptos sobre la maternidad que responden, en gran medida, a aquellos de siglos anteriores—incluyendo la premisa de la identidad mujer-madre— (Molina, 2006). En “Mientras las niñas duermen”, el texto con el que Daniela Rea participa en la antología *Tsunami* (2018), la autora da cuenta del agobio ante las condiciones que conlleva la maternidad y, sobre todo, de la sensación de soledad que, a través de su ensayo, busca revertir.

Este capítulo pretende mostrar, por un lado, el efecto que las imposiciones e incongruencias de los discursos del poder tienen en la experiencia de la maternidad que relata Daniela Rea y, por otro, exponer cómo, a través del planteamiento de dificultades, reflexiones y miedos derivados de la maternidad, Rea tiende lazos hacia otras mujeres, configurando así una experiencia de colectividad que le permite sortear el desconcierto solitario y acceder a comprensiones distintas de la vida cotidiana, de la crianza y de su propio lugar en la sociedad.

Para cumplir con dicho objetivo, será necesario establecer primero el contexto en el que se inserta el ensayo de Daniela Rea, para lo cual se planteará un breve panorama general de las concepciones de maternidad predominantes en diferentes momentos de la cultura occidental. Esto permitirá identificar algunas de las contradicciones presentes en el discurso actual sobre la maternidad y rastrear su impacto en la experiencia narrada por Rea. De esta manera, será posible mostrar cómo es que la autora de “Mientras las niñas duermen” consigue articular, a partir de su ensayo, un punto de encuentro con otras mujeres, una forma de acompañar a sus hijas y un modo para no tener que afrontar la maternidad en soledad. Si se atiende a la propuesta de Michel Foucault, podríamos decir que en el siglo XIX, con la consolidación de la tecnología del poder —esa “tecnología de doble faz” (1991, p. 168), a la vez anatomopolítica y biopolítica que se instala sobre la vida, ya no digamos para adjudicarse la posibilidad de terminar con ella, sino para invadirla plenamente—, las instituciones y los saberes que las respaldan (médico, militar, religioso, etc.) adquirieron total atribución para disciplinar y controlar los cuerpos, y con ello, la sexualidad, el comportamiento y, por supuesto, la maternidad. Señala Foucault: “El sexo [...] es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su maternidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres” (1991, p. 188). De acuerdo con lo que señala el pensador francés, se configuró una idea moderna de maternidad acotada por la disciplina a la que se somete el cuerpo y por los requerimientos de la especie como cuerpo. Es decir, una maternidad que no puede sino asumir la autoridad de los discursos de los “expertos”, de los profesionales —sectores todos dominados por varones— y que responde a lo que Yvonne Knibiehler señala en su *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*:

El cuerpo de la mujer se convirtió en la matriz del cuerpo social: había que readaptarlo a la función reproductora. Pubertad, matrimonio, embarazo, parto y lactancia eran las etapas que había que preparar desde el punto de vista de la higiene y, también, desde una perspectiva moral. El amor materno, la consagración total de la madre a su hijo, se convirtió en un valor de esta civilización y en un código de buena conducta (2001, p. 56).

El resultado de ese ajuste social dio lugar a la idea de la “buena madre”, que implicaba una noción de maternidad intensiva y exclusiva; intensiva, en tanto abocada por completo a la crianza de los hijos, atendiendo las necesidades de estos y controlando su propio comportamiento y deseos; y exclusiva, puesto que se supone que solo la madre es capaz del cuidado de los hijos, de modo que sobre ella recae la responsabilidad del cuidado y la crianza, excluyendo al padre o reduciéndolo prácticamente a una figura accesoria (Molina, 2006, p. 97).

La situación actual de la noción de maternidad, si bien ha cambiado para ajustarse al resto de las transformaciones sociales que desde entonces han tenido lugar, no ha dejado del todo aquellas demandas de intensidad y exclusividad que trascendieron no solo el siglo XIX, sino que funcionaron a todo lo largo del siglo XX. En cierto modo, se han añadido nuevas premisas que, si bien en un principio podrían considerarse liberadoras, al estar aún vigente la exigencia de “la buena madre” y al faltar políticas públicas que las respalden, resultan no menos restrictivas que las de siglos atrás. Así, por ejemplo, el siglo XXI se presume como una era de impulso del desarrollo y de la realización personal. Al respecto, Rivas, Jociles y Moncó señalan:

Si hasta hace treinta años, el imperativo social de las mujeres —disfrazado de destino natural— era la maternidad vinculada al matrimonio, como acceso a la seguridad económica y al estatus

social, ahora parece que la mujer no necesita casarse ni tener hijos para realizarse, sino que puede y debe encontrar otros ámbitos de autorrealización, como el económico, el profesional y el laboral (2011, p. 130).

El desplazamiento del objeto de la autorrealización, si bien apunta a liberar a las mujeres del discurso de lo biológicamente determinado, lo cierto es que también las confronta a un entorno de competitividad y exigencias profesionales y laborales, incompatibles con una maternidad que aún arrastra los requerimientos de intensidad y exclusividad. Tal incompatibilidad entre la realización personal de las mujeres y la maternidad en tanto compromiso de dedicación total a los hijos y exclusiva de las madres, se ve agravada si se considera la falta de leyes y políticas públicas que permitan a las mujeres desempeñarse en igualdad de condiciones, ya sea que opten por ser madres o no¹. Lo anterior es a tal punto significativo que, generalmente, las mujeres que buscan afianzar su posición laboral o alcanzar un ingreso determinado deben postergar la decisión de tener hijos hasta su límite biológico. Esto explica el hecho de que, en México, desde 1995, el mayor porcentaje de nacimientos ocurra en las madres mayores de 30 años, tendencia que no ha hecho sino aumentar, según lo registrado hasta 2016 por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)².

¹ Valga mencionar, a modo de ejemplo, la situación de las licencias de maternidad y paternidad en México. Mientras que el Senado de la República recientemente aprobó la moción para aumentar de 12 a 14 las semanas de licencia por maternidad establecidas en la Ley Federal del Trabajo, nada se señaló acerca de la solicitud que pedía aumentar los cinco días con goce de sueldo correspondientes a la licencia de paternidad (Senado de la República, 2019).

² Los datos referidos provienen de Ignacio Ibarra López (2019), “La conformación de hogares con hijos en México: el papel del ingreso, la edad y la

Este sucinto panorama, aunque apenas dibuje una pequeña parte de los factores que determinan la noción de maternidad y sus contradicciones con las condiciones sociales que permiten ejercerla —habría que aunar, por ejemplo, las condiciones de pobreza, racismo y otros tipos de violencia que predominan en el territorio mexicano y que condicionan la función materna, así como el desarrollo de las tecnologías de la información y la proliferación de las redes sociales en la vida cotidiana, las cuales multiplican las demandas, opiniones y juicios acerca de la maternidad—, ofrece un contexto para enmarcar la situación en la cual se inscribe el ensayo de Rea, “Mientras las niñas duermen” de *Tsunami*.

La antología reunió sobre todo ensayos, pero también dio cabida a poemas y arte visual creados por mujeres escritoras de distintas generaciones y procedencias. La edición corrió a cargo de Gabriela Jáuregui, quien invitó a las colaboradoras a participar mediante la escritura de algún texto que abordara sus experiencias como mujeres desde la perspectiva que cada una quisiera. Así, la diversidad de temas, tonos y formatos que configuran el volumen van desde la reflexión que hace Yásnaya Elena A. Gil sobre las distintas formas de opresión que ejercen los Estados nacionales sobre las mujeres indígenas —en particular, el condicionamiento lingüístico que impone el Estado mexicano—, hasta la problematización que plantea Vivian Abenshushan sobre la forma en que los talleres de escritura —organizados, coordinados

desigualdad salarial” (p. 545). En ese mismo artículo se señala que “inicialmente (1985) el mayor porcentaje de nacimientos ocurre en las madres de 20 a 24 años (31.92%). Para 1988 cambia la tendencia y el mayor porcentaje ocurre en aquéllas de 25 a 29 años (31.41%). Nuevamente, en 1995 se genera otro cambio, ya que la serie que concentra el mayor porcentaje (31.42%) es la que identifica nacimientos donde la madre reporta 30 años y más. A partir de esta fecha se observa una tendencia positiva en esta serie, lo cual implica que en 2016 el 40.75% de los nacimientos en México se verifican con mujeres que trabajan y son mayores de 30 años” (p. 547).

e impartidos por hombres— “enseñan a escribir”. En esa pluralidad de voces e historias, el texto de Daniela Rea reflexiona sobre la maternidad a partir de la experiencia de la autora.

Cabe señalar que Daniela Rea es reconocida por su trabajo como reportera independiente. Trabaja siempre sobre notas sociales; en 2018, fue reconocida por su trabajo con el Premio Breach Valdez y, actualmente, es integrante y fundadora de la Red de Periodistas de a Pie y coedita el periódico en línea *Pie de página*. Si se destaca su trayectoria y distinciones es porque pudiendo haber escrito extensamente acerca de feminicidios, de trata de personas o de las familias de desaparecidos y desaparecidas, como ha hecho anteriormente en otros contextos, Rea opta por colaborar en *Tsunami* con un escrito de tono más personal, centrado en el tema de su propia experiencia con la maternidad. Si bien pueden ser muchas las cuestiones determinantes del tono y el tema de la colaboración de Rea, hacia el final de “Mientras las niñas duermen”, la autora ofrece una posible explicación de que así haya sido. En medio de una discusión con su hija, Rea registra:

Naira no me hace caso. Yo grito. Ella insiste. Yo aviento sus juguetes al piso. Naira llora. Yo la ignoro. A la media hora llega un correo: *Estimadas autoras y cómplices, Les escribo para saludarlas y recordarles la entrega próxima de su texto para la antología de género. Ojalá estén ya dándole los toques finales a sus textos. ¡Tengo muchas, muchas ganas de leerlas!* Yo no he comenzado siquiera (2018, p. 156)³.

A juzgar por esta entrada, la autora se encuentra en un momento en el que la contradicción entre las exigencias asociadas a la función materna y la voluntad de realización profesional

³ Todas las citas del texto corresponden a esta edición. En lo que sigue registraré solo el número de páginas al fin de la cita.

parecen ser mutuamente excluyentes. Rea resuelve la disyuntiva al escribir sobre aquello que se le imponía, desde su situación, como tema: la maternidad. No habría que dejar de lado, sin embargo, que tal alternativa fue posible porque la propuesta para participar en la antología era suficientemente abierta y libre, de modo que ella pudo optar por trabajar el tema que la atravesaba y que, además, la había mantenido ocupada y lejos de la posibilidad de escribir algo diferente para *Tsunami*. Así, “Mientras las niñas duermen” es escrito, como sugiere el mismo título, en los pocos momentos disponibles que deja la maternidad para dedicarle a otros trabajos que exigen atención, energía y tiempo. Este mismo condicionamiento de atención intermitente en la parte creativa, obligado por la maternidad, posiblemente haya influido también en la elección de Daniela Rea por un ensayo en forma de diario.

Más allá de si se trata genuinamente de una selección editada y pulida de su diario íntimo o si acaso escribió cada una de esas entradas para exponer miedos, dudas y reflexiones acerca de la maternidad —lo cual es menos probable, pues implicaría mucho más tiempo y planeación—, lo cierto es que, a través del modelo del diario, Rea encuentra una forma de creación que se ajusta a sus necesidades y a su condición. En primer lugar, el formato le permite trabajar de manera intermitente, pues la división en entradas del diario y la independencia de cada una de ellas —tanto en la anécdota como en el tono— tolera ese ir y venir necesario entre su trabajo como escritora y la atención a sus hijas sin perjudicar la evolución del tema; Rea reconcilia así su compromiso profesional con la crianza de sus hijas. En segundo lugar, gracias a ese mismo formato, Rea consigue cubrir un largo plazo y dar cuenta del inicio, desarrollo y actualidad de su experiencia como madre (al momento de la publicación de la antología). Por último,

el diario coloca al lector en una posición inevitablemente comprometida con el texto. Señala Philippe Lejeune:

Reading a diary, I like to believe that I am really reading what was written, in those very words on that very day, and not some artifact rewritten or rearranged afterwards. This has nothing to do with sincerity. Let us assume that the diarist has made a mistake, or tried to fool himself and us on a given day; at least I am sure that it is his own bad faith on that very day that I have before my eyes. His blindness or his silences. The very words that he used (2009, p. 223).

El lector, entonces, ha de confiar en que “Mientras las niñas duermen” ofrece una selección editada y pulida de las experiencias como madre de la autora desde el nacimiento de su primera hija, en 2014, hasta el momento de publicación del texto, en 2018. Ese mismo compromiso al que se expone el lector del diario genera una complicidad con la autora, pues a medida que se avanza en la lectura, se identifica un mapa de repeticiones, de temas y hechos recurrentes que hablan de la persona, de sus conflictos y dificultades. Esta complicidad es uno de los elementos que abonan al que considero el eje principal del texto en cuestión: la necesidad de crear —o recuperar— una comunidad alrededor de la experiencia de la maternidad.

Desde el inicio del texto, Rea problematiza la maternidad: “Ya nacimos y la felicidad pesa 3.5 kilos y mide 47 centímetros. Ese día durará toda la vida” (p. 121). La persona gramatical del verbo “nacer” sorprende a quien lee y le obliga a reflexionar no solo acerca del nacimiento de la hija sino, sobre todo, sobre el nacimiento de la madre. Aunque el uso de la primera persona del plural parece sostener el nacimiento simultáneo de la hija y de la madre, en la entrada de un mes después se lee:

No nací madre. Tampoco me hice madre cuando naciste. Me he ido haciendo poco a poco, cuando me despierto por las noches a que me exprimas el pecho, la sangre, la energía. Cuando lloro porque tú lloras. Cuando me voy de la habitación y te dejo llorar porque no sé cómo calmarte. Y también en madrugadas como esta en que logré dormirte en mis brazos y yo aún sigo viva (p. 123).

El dolor, la resignación y la satisfacción aparecen como sentimientos contradictorios y propios de la maternidad, misma que entonces ya se dibuja como proceso y aprendizaje. De ahí que, desde el principio, Rea busque distintas formas de interlocución que le permitan avanzar de manera más tranquila o, simplemente, sentirse acompañada en una nueva circunstancia que de pronto se presenta excesivamente hostil.

Apenas la segunda entrada narra una situación particular, aunque muy frecuente: la confrontación con la autoridad médica. Escribe Rea:

Tenías dos días de nacida cuando te desmayaste mientras tu abuela y yo te bañábamos. Te intentamos despertar, te apretamos los cachetes, sacudimos tu cuerpecito y nada. [...] En el hospital los doctores te llevaron a un cuarto y te pincharon cuatro, cinco veces para canalizarte, en una manita, en la otra, en los pies. Los doctores me querían sacar de la habitación porque decían que te ponía nerviosa. Yo les dije que no, que si algo podía hacerte sentir segura en este mundo era yo, tu mamá. Los doctores dijeron que debías quedarte dos o tres noches internada para revisarte. Hablaron de un síndrome de muerte repentina, de tomografías, de estudios químicos... de puras cosas que no tenían sentido para nosotros, pero que seguramente a ellos les hacían sentir más importantes. Tu papá y yo protestamos, pero al final nos fuimos sin ti (pp. 121-122).

Este fragmento manifiesta la imposición de la autoridad de los expertos que se mencionó antes, a partir de las ideas de Foucault, y da cuenta del desamparo al que quedan expuestos

quienes no participan de ese saber pues no solo no conocen los términos de la medicina, sino que han sido desprovistos de las herramientas y saberes para enfrentarse a los padecimientos del cuerpo, exclusivo ahora de otro cuerpo: el “cuerpo médico”. De ahí que, tiempo después, con su segunda hija, se enfrenta a no saber qué hacer con un padecimiento en la piel que sufre Emilia:

Vinimos a Washington a pasar unas vacaciones con tu tía. En la casa todos duermen y tú te retuerces en la cama de dolor. Hace unos días recaíste y volvió la comezón, el eccema, la sangre. No tengo respuestas para curarte, hija. No sé cómo hacerlo. Que alguien me ayude. ¿Hay alguien ahí afuera? (p. 150).

Se genera así una sensación de soledad que proviene precisamente de la exclusividad que se adjudica la ciencia al servicio de la salud y que, al hacerlo, eliminó un reducto de solidaridad entre mujeres, el de las parteras, ya que estas cuidaban a la madre, al tiempo que le permitían involucrarse en el cuidado de su hijo, pues, además de supervisar el embarazo y el parto, también acompañaban a las mujeres durante el puerperio. Se reduce así, tanto la intervención directa de las mujeres en el cuidado de sus propios cuerpos y de los de sus hijos como la transmisión transgeneracional de conocimientos. Señala Knibiehler: “Cómo era muy raro que hubiera mujeres médicas antes de 1914, la ginecología, la obstetricia, la pediatría, fueron ejercidas por hombres. La maternidad se convirtió en un asunto de hombres” (2001, p. 74). Y añade más adelante: “las parteras empezaron a trabajar como asalariadas en los hospitales y clínicas privadas: ahí encontraron una posición subalterna, a las órdenes de los médicos y ya no más a disposición de las parturientas” (p. 75). En otras palabras, disuelta la colectividad de mujeres alrededor de la maternidad, las madres —como confirma el episodio narrado por Rea— se enfrentan sin ninguna contención o soporte a la rigurosidad de

“los doctores” o a los avatares de la vida y su intervención en los cuerpos.

Las consecuencias de tal privación se observan de inmediato en su ensayo:

Todo había sido intempestivo, tu llegada, mi sangrado después del parto, tus días en el hospital, las desveladas, el dolor en los senos cada que mamas. Me despertó una inquietud: “¿Cuál es el sentido de hacer familia?”, le pregunté a Ricardo. O creo que solo lo pensé [...] Me encontraba ahí, en medio de ustedes, pero me sentía sola. No sólo para responder esa pregunta sino sola en la inmensidad de la vida, de mi vida y la tuya, hija (p. 122).

A la dificultad que implica la nueva experiencia de la maternidad se suma la confrontación con una figura ajena al círculo familiar, pero que se proclama con la autoridad suficiente como para regular el comportamiento de este. Los cambios vividos con la llegada de la bebé, el dolor físico, la angustia ante la enfermedad y la impotencia frente al cuerpo médico, aíslan a Rea, quien, para contrarrestar este efecto, comienza a tender lazos hacia otras mujeres.

A lo largo del texto, Rea da cuenta de mujeres que, de alguna manera, la acompañan desde el momento en que asumió la función materna. Su madre, por ejemplo, está presente durante la internación en el hospital de su nieta, y mientras esta lucha por su vida, ella le provee un nombre, Naira, del que puede servirse para salir adelante: “Mientras esperábamos en el hospital, ella se puso a buscar en su celular nombres que significaran ‘guerrera’ y encontró esta palabra [...] que significa también mujer que ve, mujer de los ojos grandes, memoria” (p. 124). No sorprende, entonces, que Rea busque en su madre una guía, a veces, explicaciones a su situación. Así, por ejemplo, relata —en una entrada de 2014— una escena de su infancia en la que su madre, de madrugada, lavaba los uniformes de ella y sus hermanos mientras la mira en

silencio desde la cama; ella escribe: “Ahora, esa imagen ya no es un momento de complicidad, sino de soledad. Me provoca dolor” (p. 126). El recuerdo parece presentársele con frecuencia, pues tiempo después, a mediados de 2015, se lee: “Estoy en casa de mi mamá, en la casa donde crecí. Vine a entrevistarla. Siento que necesito entender cómo fui criada” (p. 136). En la entrevista, ella le pregunta: “¿Alguna vez te disté cuenta de que me desperté y te vi [lavando en la madrugada]?”. A lo que su madre responde: “Sí, pero lo que yo quiero aclarar contigo, hija es que no sufras eso, que no te duela. Para mí lavar en la madrugada era subir a la azotea y ver la luna, las estrellas” (p. 137).

La respuesta de su madre, aunque bienintencionada, parece no responder a su necesidad, no se ajusta a su propia experiencia, que parece responder más a lo que señala la cita que la misma autora transcribe en una entrada de su diario: “‘Tanto las madres como los padres estamos demasiado solos en la compleja tarea de acunar a nuestros hijos’, *¿Dónde está mi tribu?*, de Carolina del Olmo” (p. 126). La falta de satisfacción en las respuestas de su madre, y en general de su entorno cercano, la llevan a acudir a otro tipo de vínculo, a un vínculo que se establece a partir del lenguaje y que ha sido usado antes en “Mientras las niñas duermen” y que recorre el texto. Al abandonar la pregunta sobre su propia crianza, le surge, sin embargo, la necesidad de explicarse la respuesta de su madre a su pregunta y la encuentra en las palabras de Nellie Campbell:

Mi madre. “Nos sonreía ella como lo hacen las madres cuando son de sus hijos. Nos daba sus canciones; sus pies bordaban pasos de danza para nosotros. Toda su belleza y su juventud nos la entregó. Volaba sobre sus penas, como las golondrinas que van al lugar sin retorno, y siempre dejaba a lo lejos sus problemas” (p. 137).

Ya antes, al plantear aquella escena de la madre de madrugada, ella había anotado: “Somos las bocas hambrientas de las que escribe Nellie Campobello en *Las manos de Mamá*: ‘Nosotros solo teníamos a Mamá. Ella solo tenía nuestras bocas hambrientas, sin razonamientos, sin corazón’” (p. 126).

Rea encuentra en Campobello una interlocutora, alguien que ya antes se había detenido a pensar en esa condición de la madre siempre dispuesta, de la madre esclava de sus hijos, y recupera su voz, no para explicar a su madre, sino para explicar su propia percepción de su madre. Campobello se vuelve, de ese modo, una voz que la acompaña, alguien que empatiza con ella y que sale en su ayuda cuando así lo requiere. Este tipo de relación puede verse en distintos momentos del ensayo de Rea con otras mujeres escritoras, con otras madres de la literatura. A ellas, generalmente, les otorga un espacio en su ensayo no como notas al pie, sino como voces incrustadas en su propio discurso, pues las citas aparecen como cuadros de texto en letras más pequeñas que modifican los márgenes del fragmento al que corresponden. Así, estos otros textos se insertan como parches en el discurso fragmentario de Rea, y son muchos los parches que intervienen. Muy al principio, cuando la aqueja la duda acerca del sentido de hacer familia, anota: “¿Qué es un hogar y de qué se conforma? ¿En dónde empezamos a ser padres e hijos? ¿En dónde empieza el hogar y qué lo conforma?”, se pregunta Brenda Navarro en su novela *Casas vacías* y es como si me respondiera a la distancia” (p. 122). Al sentirse identificada, la posibilidad de estar acompañada vuelve a aparecer en el panorama. Aunque no se trata de una presencia física, Rea encuentra una respuesta, un diálogo que se establece a partir de una inquietud semejante y que le permite, en cierto modo, establecer una colectividad alrededor de la maternidad. Así sucede, por ejemplo, cuando, tras un arranque de desesperación, ella ofende a su hija para sancionar su

comportamiento y posteriormente se siente muy mal por ello. Señala en una nota: “Un par de años después de este día leo a Brenda Navarro en *Casas vacías* y ella me ayuda a decir algo que a mí me da vergüenza” (p. 138). Acude a Navarro otras veces, principalmente ante la culpa y el arrepentimiento, dado que las voces de las madres de *Casas vacías* ofrecen una visión inusual de la crueldad y la desesperación que puede provocar el sentimiento por las hijas —o hijo, para el caso de la novela de Navarro—.

Ahora bien, Campobello y Navarro pueden considerarse las voces más solicitadas por Rea, pero hay otras con las que establece vínculos de empatía e identificación: Maricela Guerrero, por ejemplo, con su poema “Zona de reserva”, le permite expresar su desesperación cuando intenta escribir con sus hijas jalándole la cabeza, metiéndose entre sus piernas; “hijo okupa”, dice Maricela, “hijo espora/intruso” (p. 151), termina. También Jamaica Kincaid le resulta cercana cuando, tras el nacimiento de su segunda hija, se siente perdida, como que ya no se pertenece. Kincaid articula de otro modo lo que ella ha expresado en otras palabras: “me sentía sola y deseaba ver a personas en cuyos rostros pudiera reconocer algo de mí misma. Porque, ¿quién era yo?” (p. 142).

“Mientras las niñas duermen”, no solo recupera inquietudes, miedos y alegrías de la autora, también es un espacio, como se vio al principio, para la reflexión. El cuestionamiento acerca de la maternidad es constante y, para sostener esa discusión, Rea busca con quién dialogar. Aparecen entonces Lina Meruane y Silvia Federici. Con la primera, la relación es de diferencia. En la entrada del 25 de junio de 2016, por ejemplo, se observa: “Leo: ‘Una nueva coartada se ha lanzado contra las mujeres para atraerlas de vuelta a sus casas. El instrumento de este contragolpe tiene un viejo apelativo: ¡Hijos!’. *Contra los hijos*, de Lina Meruane”. Rea anota a un costado: “No. No volvemos a casa, trabajamos y cuidamos en los límites” (p. 135). La aproximación de Rea hacia su

trabajo y hacia el cuidado de sus hijas, como se ha visto en la escritura misma de su ensayo, es muy distinta de la sumisión al entorno de lo doméstico, que sugiere Meruane, como única opción a la maternidad. Si bien debe hacer esfuerzos incalculables para conciliar ambos entornos, no por ello se ha dejado “atraer” de vuelta hacia su casa. Esta inclusión de Meruane muestra que Rea se hace acompañar también por aquellas voces con las que no coincide, pero que le permiten pensar su propio lugar como madre.

La presencia de Federici no está en los mismos términos que la de Meruane en el texto de la autora. Durante una entrevista sobre violencia contra las mujeres, una mujer le dice que al nacer su hija sintió alivio de que alguien le ayudaría con el quehacer, pero que luego tuvo miedo porque a las mujeres las matan, las violan y las desaparecen. Ahí es cuando Rea acude a Federici: “sus úteros se transformaron en territorio político, controlados por los hombres y el Estado: la procreación fue directamente puesta al servicio de la acumulación capitalista” (p. 145). Vale considerar que, a partir de la obra de Federici, cuestiona también el carácter político de la maternidad. Sin embargo, tanto Meruane como Federici le generan nuevas inquietudes:

Leo a Federici decir que nuestro cuerpo se transformó en un territorio político para alimentar al capital, leo a Meruane decir que los hijos son impuestos para devolvernos a las casas. Pero, ¿y las que sí quisimos ser mamás? [...] ¿Cómo he sido pensada para asumir que quiero ser madre? (pp. 149-150).

Ella expone el contenido político de la elección de ser madre —en caso de que la haya— y se cuestiona acerca de las distintas opresiones que ejercen los Estados y que operan no ya sobre los cuerpos de las mujeres como una generalidad intangible y casi meramente teórica, sino en su propia constitución como sujeto

deseante. Busca entonces una voz más para que interceda y le ayude a responder a su pregunta:

Cristina Morini explica en su libro *Por amor o por la fuerza*: “Lo que hace que el poder funcione, que sea aceptado, es simplemente que no actúa como una potencia que dice no, sino que atraviesa los cuerpos, produce cosas, induce placer, forma el saber, produce discursos” (p. 150).

A través de Morini, da cuenta de cómo el poder —ese mismo del que hablaba Foucault y al que apunta Federici—, sea visible o no, es capaz de intervenir en lo más íntimo de las personas para que estas respondan de manera que perpetúen al poder mismo.

Esta explícita conciencia política de la autora da pie para comprender la red textual de mujeres que hilvana a través de los días, de los años, de las reflexiones y cuestionamientos, como una colectividad que no solo le permite eludir su soledad, sino que constituye en sí misma una acción política en contra de las mismas imposiciones que orillan a la soledad y al encierro doméstico de quien ejerce la maternidad. Esa red de mujeres de la que se rodea, poco a poco va volviéndose más densa y soportando mejor el peso de su cuerpo y del de sus hijas: “Pienso que esa puede ser una metáfora de la maternidad”, dice después de bajar corriendo las escaleras con sus dos hijas dormidas a cuestas tras oír la alarma sísmica, “veintidós kilos de peso muerto sobre mí” (p. 156).

Queda por revisar el vínculo más inmediato que genera la maternidad, el vínculo entre Rea y sus hijas, a quienes dirige la mayor parte de las entradas. Los nexos establecidos con Naira y Emilia a través del ensayo le permiten darse a conocer frente a ellas, aun cuando mostrarse a sí misma implique verdades difíciles o sentimientos hostiles:

Sé que puedo amarte Naira. Sé también que puedo hacerte daño. Hoy lo hice. Te apreté y jalé del brazo mientras te llevaba llorando a la escuela. Sé también que puedo calmarme, detenerme a mitad de la calle y abrazarte, hablarte de otra manera. Sentir cómo nos calmamos juntas. Puedo ser y hacer ambas cosas (p. 138).

Su experiencia como madre queda registrada con sus altibajos y contradicciones:

Estamos las tres en casa y ustedes tienen fiebre. Cancelé toda la chamba. Cerré las cortinas y la habitación está oscura. Me acuesto entre las dos. Con una mano te acaricio, Naira, hierves, respiras como un pájaro herido. Con la otra mano hago círculos en tu espalda Emilia, tus pulmoncitos agitados. Y sin embargo me siento bien aquí. Así, entre ustedes, mis crías (p. 153).

Esta impresión cruda de la maternidad —es decir, no desde un presente que mira hacia un pasado lejano susceptible de ser idealizado, no en retrospectiva— apunta hacia un posible futuro, cuando a lo mejor Naira y Emilia decidan ser madres y busquen, a su vez, el apoyo de otras mujeres, una red que las contenga, las palabras de su madre, formas de no sentirse aisladas. Así lo plantea en la última entrada de su ensayo:

¿Por qué o para quién he escrito este diario durante cuatro años? Quizá para ellas, por si algún día la curiosidad, la pregunta de su origen. Quizá para mí, para no sentirme sola. Quizá para que algún día ellas no se sientan solas. Quizá para que sean un poco más libres. Para que seamos un poco más libres (p. 158).

A lo largo de su ensayo, la autora da cuenta de las numerosas circunstancias que la ponen en situación de crisis como madre, de las múltiples incertidumbres que surgen desde el momento en que asume la función materna. Su apoyo más frecuente proviene

de las personas más inmediatas a ella y, al mismo tiempo, de otras mujeres, madres o no, que a partir de la escritura se cuestionan y se preguntan por esas mismas situaciones y por las formas posibles de abordarlas. Junto a esta colectividad elegida, Rea, sostenida así por ellas, se permite también preguntarse por el carácter político de la maternidad y evidenciar los procedimientos de opresión que operan sobre ella. Aun si no participa activamente de las dinámicas a que esta orilla, aun si se mantiene “trabajando y cuidando desde los límites”. Así, vale decir que el texto de Daniela Rea, como la misma autora lo sugiere al final de su ensayo, llama a la reunión de voces de mujeres que comparten la preocupación por la maternidad y que, en ese sentido, la acompañan —y quizás a sus hijas en el futuro— a través de las dificultades que surgen al ejercer la función materna. Cabe señalar que “Mientras las niñas duermen” es también un posicionamiento político a partir del cual invita a pensar nuevas formas de considerar la maternidad para que trabajar y cuidar en los límites no implique el riesgo de caer en el vacío al saltar de una función a otra; para tender puentes en esas zonas limítrofes y que la soledad deje de ser una condición inmediata o aunada al hecho de ser madres.

Referencias

- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. U. Guiñazú (trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Ibarra López, I. (2019). La conformación de hogares con hijos en México: el papel del ingreso, la edad y la desigualdad salarial. *Estudios Demográficos y Urbanos*, (3), 535-567.
- Knibiehler, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. P. Mahler (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.

- Lejeune, Ph. (2009). The Diary: Practices. En *On Diary* (pp. 211-326). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Molina, M. E. (2006). Transformaciones histórico culturales del concepto de maternidad y sus repercusiones en la identidad de la mujer. *Psyche*, (2), 93-103.
- Rea, D. (2018). Mientras las niñas duermen. En G. Jáuregui (ed.). *Tsunami* (pp. 119-158). México: Sexto Piso.
- Rivas, A., Jociles, M. I., y Moncó, B. (2011). Las madres solteras por elección. ¿Ciudadanas de primera y madres de segunda? *Revista Internacional de Sociología*, (1), 121-142.
- Senado de la República (2019, septiembre 22). Aprueban aumentar semanas de incapacidad por maternidad, Coordinación de Comunicación Social del Senado de la República, LXIV Legislatura, Ciudad de México. Disponible en <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/46162-aprueban-aumentar-semanas-de-incapacidad-por-maternidad.html>

LOS RELATOS DE LA MATERNIDAD
Y EL PARADIGMA DE LA ELECCIÓN EN
LA HIJA ÚNICA, DE GUADALUPE NETTEL

Claudia L. Gutiérrez Piña
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Los relatos de la maternidad

HASTA HACE UNOS AÑOS, el comentario común respecto al tratamiento de la maternidad en la literatura apelaba a una ausencia, tanto en los intereses críticos como en los de la literatura misma. Lo cierto, sin embargo, es que desde hace algunos años la maternidad en su amplio espectro —que involucra el embarazo, el parto, el puerperio, la lactancia, la crianza— cuenta cada vez con mayor presencia reconocida y vista en los universos literarios. Para colocarnos en el espacio afín al de Guadalupe Nettel, en la literatura mexicana, desde mediados del siglo XX a nuestros días, han destacado configuraciones de la madre y de las relaciones de filialidad en la obra de escritoras, donde se someten a revisión tópicos como “la madre ausente”, “la madre posesiva”, “la madre rival”, “la madre abnegada”, entre otras. En este contexto, resulta significativo el ejercicio que, en 2007, realizaron las escritoras Beatriz Espejo y Ethel Krauze con la antología *Atrapadas en la madre*, donde reunieron una muestra de casi una veintena de escritoras de los siglos XX y XXI, que en sus obras incursionan en la reflexión de la maternidad desde ángulos tan variados como disímiles, entre las que se encuentran representantes de distintas generaciones, como Rosario Castellanos, Elena Garro,

Inés Arredondo, las mismas antologadoras —Krauze y Espejo—, Angelina Muñiz, Aline Pettersson, Silvia Molina, hasta las más jóvenes Socorro Venegas y Liliana Blum. Más recientemente, la aparición de textos de escritoras mexicanas como *Una no habla de esto* (2008) de Sylvia Aguilar Zéleny, *La gigante* (2015) de Patricia Laurent Kullick, *Obra negra* (2017) de Gilma Luque, *Ecos* (2017) de Atenea Cruz, *Casas vacías* (2017) de Brenda Navarro, *Caballo fantasma* (2020) de Karina Sosa Castañeda o *Línea negra* (2020) de Jazmina Barrera¹, han dejado clara la insistente y creciente preocupación de las escritoras por involucrar el relato de la maternidad y de las relaciones maternofiliales en sus obras, desde la voz de la hija o de la madre. A este amplio espectro se suma *La hija única* de Nettel, novela que parece señalar, por medio de la configuración de su narradora, que, como acota

¹ Esta insistencia se replica en otras latitudes, por no decir que en la literatura en general, como refiere Brenda Morales, de quien extraigo sus identificaciones en lo que refiere a la literatura hispanoamericana: “En Argentina podemos encontrar las siguientes novelas: *Los amores de Laurita* (1984) de Ana María Shua; *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez; *Elena sabe* (2007) y *Una suerte pequeña* (2015) de Claudia Piñeiro; *Pendiente* (2003) de Mariana Dimópulos; *La débil mental* (2004) de Ariana Harwicz; *Partida de nacimiento* (2011) de Virginia Cosin; el poema *Madre soltera* (2014) de Marina Yuszczuk; *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y el ensayo *Historia de mi madre* (2004) de Angélica Gorodischer. En España *Quién quiere ser madre* (2017) de Silvia Nanclares; *Piel de lobo* (2016) de Lara Moreno; *El cielo oblicuo* (2015) de Belén G. Abia; *Un milagro en equilibrio* (2004) de Lucía Etxebarría y *Madres e hijas*, en donde catorce autoras escriben sobre la relación que tuvieron con su progenitora. En México tenemos las novelas *Una no habla de esto* (2008) de Sylvia Aguilar Zéleny; *Casas Vacías* (2017) de Brenda Navarro; *La gigante* (2015) de Patricia Laurent Kullick; el libro de relatos *Todo sobre su madre* (2007) que reúne anécdotas y relaciones de escritores con sus madres, y el célebre poema que Rosario Castellanos dedica a su hijo, ‘Se habla de Gabriel’, compuesto en un tono totalmente disidente, pues confronta el ideal de la ‘dulce espera’. En Perú Gabriela Wiener (Lima, 1975) reflexiona sobre la maternidad y el embarazo en *Nueve lunas*” (Morales, 2019).

Mary-Joan Gerson, “The decision whether or not to have a child is the first stage in the experience of motherhood” (1990, p. 21).

La importancia de lo que dicen estas insistencias en la literatura reciente escrita por mujeres es que ponen en juego la institución de la maternidad, amparada en “relatos” que se gestan sobre ella, entendidos, al lado de Nora Domínguez, como vehículos de “un saber que admite una pluralidad de juegos de lenguaje y cuya transmisión obedece muy a menudo a reglas que fijan la pragmática que constituyen el lazo social” y que, por lo tanto, “negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo” (2007, pp. 19, 18). El papel de la literatura, en tales “negociaciones” participa en una tensión de “préstamos y tensiones” con el relato hegemónico de la maternidad, porque, “Su contacto con la literatura la libera un poco de sus formas estereotipadas y ésta le permite [...] ensayar sus posibilidades de transgresión” (p. 36).

La cuarta novela de la mexicana Guadalupe Nettel, *La hija única* (2020), hace de su articulación discursiva una operación que, en mucho, representa esta dinámica relacional de préstamo y tensión con los relatos de la maternidad, porque en ellos también se fundan las tensiones de los modelos socialmente afianzados, donde parece fundarse la polaridad de dos relatos posibles: la de la cuidadora y la de la mujer incapaz o la desertora. La perspectiva crítica de la novela de Nettel se dirige al desmontaje de dichas oposiciones para mostrar sus asimetrías.

La hija única es el primer espacio en la narrativa de Nettel dedicado íntegramente al tema de la maternidad, aunque previamente, en *El matrimonio de los peces rojos* (2013), el cuento del que toma título el volumen y “Felina” anticiparon el interés de la escritora por indagar en las interrogantes que se albergan en este universo. El primero de los cuentos mencionados “El matrimonio de los peces rojos” hace partícipe a la maternidad como una de las atenuantes en la historia del desencuentro y la descomposición de

una pareja, enmarcados en el periodo que va del embarazo de la narradora hasta los primeros meses de crianza de su hija. El segundo, “Felina”, relata la historia de una estudiante de posgrado confrontada con un embarazo no planeado que la coloca en la disyuntiva de reflexiones sobre el deseo, el instinto y el poder de decisión que circundan su maternidad, la cual finalmente es zanjada por un aborto producto de un accidente que se ensombrece como un “acto fallido”. Aunque ambos textos están pautados por la unidad temática de *El matrimonio de los peces rojos*, dirigida a la reflexión de la animalidad, la maternidad que encarnan los personajes femeninos de los cuentos mencionados esboza algunos de los ejes que determinan la configuración de *La hija única*, con un trasfondo ideológico —el del feminismo— muy marcado, el más en la trayectoria de la escritora.

En *La hija única*, Nettel preserva algunas de sus obsesiones y hace eco de sus intereses manifiestos en su obra previa: el cuerpo, la enfermedad, la animalidad y, sobre todo, un enunciado ético-político que se dirige al reconocimiento de la diferencia. Llama la atención, como se ha mencionado en los incipientes comentarios que hasta el momento se han realizado a esta novela, el giro de registro que tira más hacia un tono realista, alejado de los universos del cuento donde Nettel roza por momentos con lo fantástico y lo monstruoso, y mucho más cercano a sus novelas *El cuerpo en que nací* (2011) o *Después del invierno* (2014). La razón de este tono se anticipa desde la dedicatoria del libro, dirigida a una amiga de la escritora, de quien dice “me permitió contar los detalles de su historia y a la vez me otorgó la libertad de inventar cuanto fuese necesario”. Según declaraciones de la autora, la historia de *La hija única* retoma la experiencia de su amiga —recogida en entrevistas con las que trabajó para la escritura de la novela y que le otorgan un registro marcadamente testimonial— que se convertirá en el nudo del relato: el diagnóstico a sus ocho

meses de embarazo de microlisencefalia, malformación congénita en la que el cerebro del feto no crece suficientemente y no desarrolla las conexiones neuronales necesarias. La esperanza de vida es prácticamente nula.

Alrededor de esta experiencia, ficcionalizada en las figuras de Alina, la madre, e Inés, la hija, orbita el universo del relato en el que la paradoja que alberga el vientre de Alina, gestar para la muerte, encarna una intensidad emotiva inmediata², pero también, y es lo que me interesa recuperar, es el punto de entrada para la puesta en mira de los sinsabores de la maternidad que la novela despliega bajo un juego de operaciones de subjetivación mediante la construcción de personajes que viven, desde distintas particularidades, la condición de ser y no ser madre. Por ello, aunque el eje del relato es Alina y la dolorosa experiencia de tener que parir para ver morir a su hija —o al menos así lo presagian los médicos— la novela convoca un crisol de personajes y sus experiencias de la maternidad que transitan por el deseo, el rechazo y la renuncia del supuesto mandato femenino.

Si en sus títulos previos Nettel articuló una poética que cala en lo incómodo, lo abyecto, lo que no nos gusta mirar, en *La hija única* este sello tiene un eco en la elección de la perspectiva de su narradora, porque Laura personifica una de las posiciones más incómodas socialmente en el ideario de la maternidad: su rechazo. La novela abre justo con una suerte de exposición del discurso que alienta y sostiene la postura de Laura, quien se niega a hacer suya la experiencia de la maternidad:

² Véase, por ejemplo, la analogía que Anna Caballé (2020) reconoce en el texto de Nettel y la entrañable novela de William Kotzwinkle, *El nadador en el mar secreto* (1974) en la que el autor narra su propia experiencia de pérdida y duelo ante la muerte de su hijo en el momento del nacimiento.

Durante años traté de convencer a mis amigas de que reproducirse era un error irreparable. Les decía que un hijo, por tierno y dulce que fuera en sus buenos momentos, siempre representaría el límite a su libertad, un peso económico, para no hablar del desgaste físico y emocional que ocasionan: nueve meses de embarazo, otro seis o más de lactancia, desveladas frecuentes durante la niñez, y luego una angustia constante a lo largo de su adolescencia. “Además la sociedad está diseñada para que seamos nosotras, y no los hombres, quienes se encarguen de cuidar a los hijos, y eso implica muchas veces sacrificar la carrera, las actividades solitarias, el erotismo y en ocasiones la pareja”, les explicaba con vehemencia. “¿Vale realmente la pena?” (Nettel, 2020, p. 16)³.

Estos argumentos de Laura concentran una buena parte de los ejes que han guiado históricamente las perspectivas más críticas respecto de la maternidad. La perspectiva de Laura se enmarcaría, muy sencillamente, dentro de los cuestionamientos más radicales que se han planteado frente a la maternidad desde una de las venas del pensamiento feminista, con los que Nettel dialoga de forma implícita.

Como reconoce Cristina Palomar (2005), a partir de las reflexiones de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1952), feministas teóricas reconocieron la maternidad como elemento determinante en la triada ideológica-simbólica-social que amparan, como apunta Ortner, el valor atribuido de “inferioridad de la mujer” en la lógica de las estructuras culturales generalizadas (1974, p. 68), y es a partir de los discursos reflexivos del feminismo como se muestra el mito del instinto maternal en cuanto construcción con fines de aislamiento de la mujer en la función reproductiva. Así, el concepto “essential motherhood”, acuñado por Patrice DiQuinzio, refiere a dicha formación ideológica que

³ Todas las citas a la novela corresponden a esta edición, en lo que sigue se anotará solo el número de página en el cuerpo del texto.

construye la feminidad subordinada a la maternidad en cuanto valor sobreentendido como esencial y natural, que atenta contra la individualidad de la mujer. De esta forma, de acuerdo con DiQuinzio:

while individualism is ostensibly gender neutral, insisting on the equal human subjectivity of men and women, essential motherhood posits a specifically feminine/maternal subjectivity and requires this subjectivity of all women [...] Individualism and essential motherhood together position women in a very basic double bind: essential motherhood requires mothering of women, but it represents motherhood in a way that denies mother's and women's individualist subjectivity (1999, p. xiii).

Antes que DiQuinzio, Betty Friedan, en *The Feminine Mystique* (1963), caracterizó el hogar y la crianza como la “prisión” femenina, mientras Juliet Mitchell, en *Women's Estate* (1971), planteaba la crianza en el marco “of familial ideology as a social force” (p. 145) y Shulamith Firestone, en su polémico libro *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1971) argumentaba que la desigualdad de género se origina en las estructuras sociales impuestas a las mujeres debido a sus cuerpos, por lo que plantea la abolición de los medios de reproducción que sostienen a la estructura de la “familia biológica”, valiéndose de los avances tecnológicos (como la reproducción artificial). En todas estas lecturas, de inapelable valor histórico, subyace el reconocimiento de la institución de la maternidad señalada por Adrienne Rich en *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976), para referir el efecto de “domesticación del poder maternal” (2010, p. 119).

Cierto que, como anticipa la misma propuesta de Rich, paralelamente a estas perspectivas críticas, el feminismo comenzó a gestar también “imágenes de fuerza maternal”: “tras los

cambios en la familia y la vida laboral, los avances en la tecnología médica y la multiplicidad de interpretaciones y prácticas impulsadas por el movimiento de mujeres han continuado contribuyendo a modelar el significado de la maternidad”, pensándola como una vía para el desarrollo psicológico y el cambio social (Palomar, 2005, p. 49).

Varias décadas después y en nuestro contexto literario más cercano e inmediato, el ensayo *Contra los hijos* (2015) de la escritora chilena Lina Meruane aviva el ejercicio crítico más radical para montar una declarada diatriba, no contra la maternidad, sino contra la estructura sociocultural que sigue imponiéndola como mandato femenino y que instala a los hijos como pequeños tiranos dentro del complejo sistema socioeconómico contemporáneo que hace uso del “llamado reloj biológico” y “la insistente alarma del dictado social” (p. 17).

Esta mención de Lina Meruane no es gratuita, ya que la misma Nettel ha afirmado haber tomado de su ensayo una suerte de modelo para inscribir el discurso beligerante de Laura, la narradora de *La hija única*. Laura encarna, discursivamente, esa “anomalía moral” que —hay que decirlo— siguen representando en muchos contextos las “sin-hijos” a las que refiere Meruane en su libro y, desde esa misma, marca la distinción entre estas y las “mujeres-madres”:

A diferencia de la generación de mi madre, para las que resultaba aberrante no tener hijos, en la mía muchas mujeres decidieron abstenerse. Mis amigas, por ejemplo, se podrían dividir en grupos igual de grandes: las que contemplaban abdicar de su libertad e inmolarse en aras de la conservación de la especie, y las que estaban dispuestas a asumir el oprobio social y familiar con tal de preservar su autonomía (p. 18).

Laura se define sin reparos como mujer desinstalada del mandato de la maternidad y su rechazo es evidentemente asumido como un acto de militancia, de resistencia. De ahí el claro tono de sarcasmo en sus referencias a las madres como “sacrificadas”, “inmoladas”, “autómatas de la crianza”, “seres sin vida propia”, palabras que no dejarán apacibles a muchos. Sin embargo, la configuración de Laura tiene un revés en la novela de Nettel, que es el que me importa, ya que en él radica la importancia de la elección de narrar desde una entidad que mira, a través de este lente, el universo de la maternidad, porque hace de ella una subjetividad desde la que se desmontan varios de los estereotipos que siguen funcionando en las lecturas de las mujeres en el tema de la maternidad, incluido el estereotipo de las “sin hijos”. La figura de Laura se erige como un tejido donde su aparente radicalidad se va llenando de matices que, sin desinstalarla de sus convicciones, ponen en cuestionamiento y relativizan los supuestos, empezando por los propios. Este ejercicio, distintivo en la poética de la escritora, reconocido por Inés Ferrero (2020) como el de la “mirada reversible” o que en otro lugar he referido como “la mirada asimétrica” (Gutiérrez y Sánchez, 2020) desmonta las uniliteralidades y convierte al “mundo mirado” en uno que se unifica solo desde la asimetría y la reversibilidad, en este caso, ese mundo reversible y asimétrico es el de la maternidad.

El paradigma de la elección

En el juego de relatos de la maternidad, Laura se instalaría en la posición de “la desertora”. Como he señalado, la narradora de la novela está configurada desde el estereotipo de la “sin-hijos”, para proveerla de un aparato ideológico que la justifica como una mujer crítica, consciente de que la decisión de no tener hijos es

una toma de poder sobre su propio cuerpo y sobre las taras que el mandato de la maternidad instaura en las mujeres. Sin embargo, su configuración es más compleja porque en la misma Laura conviven posicionamientos que terminan por poner en el foco, la reversibilidad paradójica de los relatos de la maternidad por su funcionamiento en el entramado sociocultural. Porque cuando Laura expone sus argumentos sobre “el error irreparable de la reproducción” en ellos se convoca implícitamente un fenómeno social complejo: el fallo del llamado “paradigma de la elección” implicado en las dinámicas contemporáneas de la maternidad.

Entre otras, Carolina León ha hecho el señalamiento de la falacia del “paradigma de la elección” implicado en dichos discursos de la sociedad contemporánea. Su crítica se dirige al señalamiento de que

aunque parezca que las mujeres han ganado un pequeño margen de acción y decisión, la gestión de sus maternidades va a estar estrechamente vigilada por el entorno [...] Esto es: las estructuras básicas sobre las que se asienta no han sido tocadas por más que se haya “elegido”. No importa lo libre que te sientas eligiendo, si la institución se mantiene (2019, p. 22).

León se concentra, sobre todo, en el reconocimiento de la determinante de las condiciones materiales que la atraviesan como elección, porque esta, lo dice sin miramientos “Al cabo, no es mucho más que un tema de clase” (p. 23).

Estas consideraciones no son ajenas a la configuración de Laura en la novela de Nettel, porque ella puede “elegir” no ser madre solo desde su posición de mujer de clase media (así lo dejan ver los minuciosos detalles de su estilo de vida), educada (es estudiante de posgrado), concedora de distintos estilos de vida y contextos (es viajera). Pero, además, sus argumentos “antimaternales”, revelan la antes referida reversibilidad paradójica de su discurso

porque, como acota Carolina León, la gestión de la no-maternidad, evidencia la misma vigilancia del entorno y confirma la vigencia de la institución de la que se aparta.

De manera específica, al tratar la elección de no ser madre, Yanina Ávila desde una perspectiva sociológica ha hecho una serie de observaciones que me permito citar en extenso por la relación que guardan con la configuración del personaje de Nettel y su discurso:

si una mujer logra evadir los mandatos promaternalistas de que tiene que “realizarse” y “completarse” como mujer; pero en cambio decide permanecer sin hijos [...] porque sabe que la lógica laboral capitalista no toma en cuenta la vida familiar, y que ésta se delega sobre sus hombros; porque sabe lo difícil que es conciliar el horario de los empleos (si los hay) con las exigencias del trabajo de la crianza y lo doméstico; porque sopesa la cantidad de recursos que hay que invertir, tanto económicos como emocionales; porque evalúa el entorno mundial y el futuro poco alentador que les espera a las nuevas generaciones; y además porque sabe que no cuenta con las redes familiares y sociales que le apoyen en los cuidados que demandan los hijos, sobre todo cuando son pequeños y jóvenes, y para colmo sabe que los servicios e infraestructura que ofrece el Estado son limitados y de pésima calidad, que los trabajos son cada vez más precarios e inciertos; que su esposo, compañero o pareja poco se va a comprometer con cumplir un trabajo equitativo en los quehaceres domésticos y de la crianza, y que la exigencia de equidad implica una fuente enorme de conflictos; entonces la elección de permanecer sin hijos, en una primera lectura no cuestiona en nada el sistema ideológico patriarcal (2016, p. 263).

Entre los argumentos vertidos por Laura desde el discurso literario y el escenario dibujado por Ávila, amparada en la perspectiva sociológica, hay una clara correspondencia. No se trata, por supuesto, de sopesar una congruencia argumentativa del discurso antimaternal de la narradora en la novela de Nettel, sino

de poner sobre la mesa, como lo hace la misma Yanina Ávila, la compleja red de implicaciones ideológicas y socioculturales que atraviesan y determinan las posturas frente a la maternidad, donde el “derecho a elegir” sigue condicionado por el paradigma reduccionista, binario, de género que permea la experiencia subjetiva, a pesar de los innegables cambios que han ocurrido en la relación que las mujeres guardan con su identidad y la potencialidad reproductiva de sus cuerpos.

Como señalé anteriormente, la implicación de una personalidad como la de Laura y su perspectiva participan en la novela de Nettel para fungir como una suerte de catalizadores que potencian, desde la agudeza de la crítica frente al constructo cultural de la maternidad, miradas que permiten posibles virajes de lectura respecto de la experiencia propia y la de las mujeres que le rodean. En estos virajes, se convierte en protagonista y testigo de las paradojas del “paradigma de la elección”. En carne propia, revela la vigilancia del entorno respecto a su elección: en principio y en el sentido más básico, la postura de “beligerancia”, que caracteriza su posicionamiento como una “resistencia”, confirma la vigencia del sistema porque no habría que resistirse o luchar frente a lo que no coacciona; en segundo lugar, en los efectos de su elección dentro de sus relaciones personales: en los distanciamientos con sus parejas, con su madre, con sus amigas.

El tono de Laura está cargado, sin embargo, de una suerte de distancia irónica: nunca modifica sus convicciones, pero la radicalidad de su discurso se va atenuando al correr de la novela de acuerdo con el contacto que tiene con maternidades que le tocan en segundo grado. De esta forma, aunque Laura se construye desde y para sí misma como una figura que ya es también este-reotípica, la “sin-hijos” que “milita” por la resistencia a la institución de la maternidad en su acepción límite (la negación), Nettel desmonta también tal estereotipo mostrándola como un sujeto

capaz de empatizar con las experiencias particulares de la maternidad que le circundan. Este gesto en la composición del personaje teje sus redes con los relatos de la maternidad como espacios de representación, a los que alude Nora Domínguez, porque muestra los modos de negociación de posiciones de poder discursivo implicados en ellos. Laura convoca en primera instancia la “presión social” (p. 25) a la que la “sin hijos” debe responder en el marco de las sanciones sociales. En el universo de la novela, la relación de Laura con su madre es la pauta de esas exigencias. Cuando Laura y su madre se encuentran compartiendo un fin de semana, la pregunta muchas veces oída se hace patente frente a la noticia del embarazo de la mejor amiga de Laura, Alina:

—¿Y tú, Laura? —me preguntó con expresión seria y a la vez desinhibida por el vino—. ¿Cuándo vas a tener un hijo?

Como de costumbre, no preguntó «¿piensas tener un hijo?», sino «¿cuándo vas a tener un hijo?». Me tomé unos minutos antes de decidir qué contestarle. Luego, un poco por sadismo y otro para zanjar el asunto de una vez por todas, le conté que me había ligado las trompas.

—Entonces —rematé— supongo que la respuesta es *nunca*. Las dos permanecemos en silencio. Dejamos que el fuego agonizara en la chimenea mientras en la ventana se oía el cántico sarcástico de las garras. Mamá me miraba con rencor (p. 47).

La novela va enfrentando al lector con los discursos de la maternidad, con sus tensiones en las construcciones estereotípicas “promaternales” y “antimaternales”, pero para mostrarlos en su “reversibilidad”. Para Laura, en su capacidad de someter su propio discurso a la empatía que pueden generar las experiencias particulares de la maternidad: “Le conté que [Alina] iba a tener un bebé y que a pesar de todas mis reticencias a la maternidad me sentía feliz por ella” (p. 47). Para la madre, en la capacidad de dar

cabida a la mirada del otro y en la posibilidad de someter a la reconsideración su propia mirada, como deja ver en su actitud posterior a la velada con Laura: “—... un cansancio incurable —siguió diciendo en el comedor de aquella casa prestada—. Eso nadie te lo cuenta cuando se habla de maternidad. Es uno de esos secretos que aseguran la continuidad de la especie. Comprendo que hayas decidido no tener hijos —me dijo sonriendo—” (p. 48).

En este ejemplo, ambos relatos de la maternidad, el de la exigencia y el del rechazo, en cuanto polaridades, se desarticulan. Aquí es donde recae la apuesta de la novela, en la posibilidad de relativizar las perspectivas, subjetivándolas, llevándolas al nivel de experiencias, pero no sin dejar de mostrar que estas siguen determinadas por el mismo marco de la institución social. Ahí donde se ampara el compromiso ético-político de la escritora.

En este sentido, Laura, en su relato como testigo de los fallos del “paradigma de la elección” constata, por ejemplo, las paradojas que tocan a las maternidades deseadas, por medio de Alina. La situación límite de la experiencia de la maternidad a la que la somete la enfermedad, la anomalía, es el pivote para revelar, por ejemplo, la vigencia de la afirmación de la narradora cuando señala que “la sociedad está diseñada para que seamos nosotras, y no los hombres, quienes se encarguen de cuidar a los hijos” (p. 16). Y esto tiene más alcances de los inmediatamente reconocibles, porque a pesar de que tal aseveración se puede vincular de manera inmediata con la noción de la “maternidad intensiva”, Alina sirve para revelar un nivel de implicación más profundo. La situación límite a la que se enfrenta con la supuesta muerte inminente de su hija Inés muestra que, desde el marco institucional, jurídicamente, nadie más que ella, la madre, y en segunda instancia la familia materna, pueden ser reconocidos como responsables de los trámites necesarios para la disposición del cuerpo del hijo después de la muerte. Esta situación guarda su propia

complejidad y resonancias afectivas en la novela sobre la experiencia narrada que toca fibras de la sensibilidad vital, pero muestra también la responsabilidad —simbólica y real— atribuida o impuesta por la institución, en todas sus acepciones, a la madre sobre los hijos, como puntualiza la propia Laura:

Por extraño que parezca, Aurelio [el padre] no tenía ninguna capacidad legal para hacer estas gestiones. Si la niña no estaba registrada (y así era puesto que ni siquiera había nacido), sólo la familia de Alina tenía derecho a ocuparse de ella.

Cuando me contaron esto me quedé sorprendida. Me dije que tanto el apellido como la patria potestad son deferencias que se hacen a los hombres una vez que reconocen a los hijos, casi como una dote. Lo cierto es que en nuestra sociedad los hijos se adjudican a los padres optativamente y a las madres por obligación (p. 70).

Esta misma condición de testigo, permite a Laura reconocer, en una tercera historia, otra de las subjetividades construidas en la novela: la de Doris, madre de Nicolás, un niño con severos problemas de comportamiento, ante los cuales la madre simplemente está incapacitada para sobrellevarlos. Este tercer nudo en el relato pone sobre la mesa otro nivel de complejidad en el constructo de la maternidad, porque Doris se ve inmersa en una relación tóxica con el hijo que sirve para mostrar cómo se reproducen las dinámicas de violencia de pareja. El esposo de Doris, muerto años antes, la violentaba verbal y psicológicamente. Después de su fallecimiento, Doris queda con la responsabilidad total de la crianza de un hijo que termina por sustituir al padre en sus crisis de violencia: “Cada vez que se pone así, es como si su padre reviviera” (p. 91), dice Doris a Laura.

La problemática que encarna Doris, en la dinámica del relato, es también una apuesta de la escritora por poner en tensión otro de los principios morales estatuidos de la maternidad,

regulado socialmente, porque Doris decide renunciar a su maternidad, por bien propio y por el del hijo; delega entonces la tarea de crianza de Nicolás a su hermana. La novela no es explícita al respecto, pero subyace un tratamiento que expone lo comprensible y justificable de la renuncia, en este caso la de una joven madre incapacitada emocionalmente para lidiar con su propio hijo. Como su envés, se encuentra el personaje de Marlene, la niñera de Inés, quien encarna otra modalidad posible del maternar desde un “amor ligero y a la vez intenso de aquel que no está obligado a quedarse” (p. 193).

En el crisol de experiencias de la maternidad mostradas por *La hija única*, la subjetivación es el mecanismo para el desmontaje discursivo del relato hegemónico, pero también de los otros, los radicales, los marginales, que orbitan a este, muy en la estética creada por el universo Nettel. Al inicio de este escrito señalaba que *La hija única* es quizá el texto más ideologizado en la obra publicada por la escritora mexicana hasta hoy y así lo concibo, casi a modo de una novela de tesis en la que se abre un debate ideológico sobre la maternidad en materia social, política y moral. La segunda parte de la novela deja ver de manera más clara esta intención cuando convoca y enmarca su tejido narrativo en la lucha feminista contemporánea, en la vigencia de colectivos que tienen como finalidad crear espacios para el acompañamiento entre mujeres, en el llamado de las consignas que se han coleccionado en las marchas recientes en México y muchos otros países. Esto adjudica a la novela la marca de un discurso de su época, quizá en ello sacrifica algo de la materia literaria, pero gana en intención política, que es, finalmente, la apuesta de su discurso.

Referencias

- Ávila González, Y. (2016). Transformando la ecuación: mujer=madre. En A. Saldaña, L. Venegas y T. Davids (coords.). *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México* (pp. 249-274). Guanajuato: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Itaca/Universidad de Guanajuato.
- Caballé, A. (2020, octubre 23). Treinta centímetros que todo lo cambian. *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2020/10/21/babelia/1603279087_719710.html.
- DiQuinzio, P. (1999). *The Impossibility of Motherhood: Feminism, Individualism and the Problem of Mothering*. New York: Routledge.
- Domínguez Rubio, N. (2007). *De dónde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Espejo, B. y Krauze, E. (comps.) (2007). *Atrapadas en la madre. Antología de cuentos*. México: Alfaguara.
- Ferrero Cándenas, I. (2020). Cartografías paralelas: cuerpo y ciudad en *El huésped*. En I. Ferrero Cándenas (coord.). *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel* (pp. 15-32). Guanajuato: Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio.
- Firestone, Sh. (1976). *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*. R. Ribé (trad.). Barcelona: Queralt, Kairós. (1a ed. en inglés 1971).
- Gerson, M-J., Alpert, J. I. y Richarson, M. S. (1990). Mothering: the review from psychological research. En J. F. O'Barr, D. Pope y M. Wyer (eds.). *Ties that Bind. Essays on Mothering and Patriarchy* (pp. 15-34). Chicago: University of Chicago Press.
- Gutiérrez Piña, C. L. & Sánchez Rolón, E. (2020). La mirada asimétrica. *El cuerpo en que nació: de la autobiografía a la novela*. En I. Ferrero Cándenas (coord.). *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel* (pp. 79-100). Guanajuato: Universidad de Guanajuato/Ediciones del Lirio.
- León, C. (2019). Presunciones que no han sido examinadas. En A. Rich, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. (pp. 15-25). A. Becciu (trad.). Madrid: Traficantes de sueños.

- Meruane, L. (2015). *Contra los hijos*. México: Tumbona.
- Mitchell, J. (1971). *Women's Estate*. Maryland: Penguin Books.
- Morales, B. (2019, agosto 01). Maternidades disidentes en la literatura hispanoamericana contemporánea, *Seminario de estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*. Disponible en <https://www.senalc.com/2019/08/01/maternidades-disidentes-en-la-literatura-hispanoamericana-contemporanea/>.
- Nettel, G. (2020). *La hija única*. Barcelona: Anagrama.
- Ortner, Sh. B. (1974). Is female to male as nature is to culture? En M. Zimbalist Rosaldo & L. Lamphere (eds.). *Woman, culture, and society* (pp. 67-87). Stanford: Stanford University Press.
- Palomar Vereá, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. *La Ventana*, (22), 35-67.
- Rich, A. (2010). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. A. Becciu (trad). Madrid: Traficantes de sueños. (1a ed. en inglés 1976).

**II. DE LUCES Y SOMBRAS:
METÁFORAS DE LA MATERNIDAD**

MÁGICAS FORMAS DE LO MATERNAL EN *DUERMEVELAS*, DE ADELA FERNÁNDEZ

Miguel Candelario Martínez
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA AUTORA MEXICANA Adela Fernández ocupa un lugar secundario en las letras de nuestro país, no porque falte calidad en su obra ni porque carezca de propuestas estéticas originales; sino debido a su escasa y olvidada difusión. Sus libros aparecieron en ediciones de autor o casi de autor en editoriales ahora desaparecidas como Katún o *Las hijas de Carmenta*. A pesar de estos obstáculos, su figura se ha mantenido latente como una presencia vaga, pero constante, en la narrativa de irrealidad mexicana. La crítica cultural ha comentado ampliamente su obra, escritores de renombre como Edmundo Valadés, Elsa Cross o Gabriel García Márquez dedicaron comentarios elogiosos a su trabajo, pero la academia especializada muy escasamente se ha ocupado de las estrategias de composición de sus relatos. Como es frecuente, su trabajo ha sido opacado por la biografía y, sobre todo, por el peso que la figura de su padre, Emilio, “el Indio” Fernández, tiene todavía en la historia de la cultura y de las artes mexicanas.

No deja de ser curiosa esta situación marginal que ocupa su obra, sobre todo si se considera que, como tantos otros autores del panteón nacional, supo combinar las temáticas de identidad mexicana con las narrativas de irrealidad y del absurdo, o con formas de expresión como la vanguardia, especialmente el surrealismo. Pienso, por dar unos ejemplos, en Carlos Fuentes,

Elena Garro, José Emilio Pacheco u Octavio Paz. Este último, autor de ensoñaciones semejantes a las de Adela en su libro *¿Águila o sol?*

Pensar en la maternidad tematizada dentro de la literatura mexicana nos remite inmediatamente a unas —muy pocas— escritoras. Saltan de inmediato los nombres de Rosario Castellanos, con su lapidario poema “Se habla de Gabriel” y su genial *Balún Canán*, o el de Inés Arredondo con sus relatos “Canción de cuna” y “Estío”; no obstante, el catálogo de autoras que se ocupan del asunto, al que pueden añadirse Amparo Dávila o Guadalupe Dueñas, es reducido. Por este motivo, me pareció importante retomar uno de los dos libros centrales de Adela Fernández, *Duermevelas*, de 1986, debido a que en sus diecisiete relatos aparecen con frecuencia los temas de la maternidad, la gestación e incluso el parricidio como formas de interacción entre personajes que son miembros de una misma familia.

De este conjunto de textos heterogéneos, me interesa comentar, principalmente, los relatos “Yemasanta” y “Los vegetantes”, porque en ellos, además de los méritos poéticos e imaginativos del mundo que construye, el tema de la maternidad es central y su formulación está mediada por una visión poco tradicional del rol de la madre o de su sentido sociocultural.

La fábula del primero de estos relatos, “Yemasanta”, cuenta las peripecias de Isabel, mujer que busca por distintos medios, casi todos vinculados a la superstición, una cura para su esterilidad. La solución se la proporciona la vieja Ceferina, curandera de un pueblo vecino, quien, mediante un hechizo que tiene como instrumento un huevo con un muñeco de cera en su interior, consigue poner fin a la concepción frustrada del personaje. Del embarazo nace Yemasanta, niña delicada y enfermiza que tiene la capacidad, se sugiere en el texto, de leer en su entorno señales de sucesos por ocurrir. La hija es llamada Yemasanta porque, como

es de esperarse, el cura del lugar, en representación del dogma religioso cristiano, se niega a darle el bautizo, lo que lleva a la gente del pueblo a otorgarle ese apelativo. Desde el comienzo, la narración postula dos visiones mágicas del mundo que se oponen y niegan mutuamente: la visión religiosa del catolicismo tradicional mexicano y la superstición de la magia y de la brujería vinculada a la naturaleza, y, por una dialéctica de oposición, a lo demoníaco. Cito del texto: “La llevaron en la peregrinación que se realiza durante la Semana Mayor a ver al Cristo Negro aparecido en el barranco de la Sierra Madre. Ha prendido velas y óleos traídos del Vaticano y le han colgado todo tipo de talismanes y amuletos” (Fernández, 2009, p. 47)¹. Todos estos ruegos y penitencias, sin embargo, acaban siendo infructuosos. El remedio, como ya mencionaba, es obtenido mediante la hechicería, procedimiento opuesto a los designios de una instancia divina absoluta y tiránica contra cuya voluntad deben actuar las mujeres: “Primero prendió unas varas con olor a resina, luego miró atenta a los ojos de Isabel y escudriñó su iris. ‘Serás estéril por toda la vida —le dijo— porque Dios así lo quiere; a no ser que contravengas sus deseos divinos ateniéndote a las consecuencias’. Isabel optó por lo segundo” (pp. 47-48).

De esta manera, la maternidad se materializa en Isabel como un gesto de rebeldía. Se trata de una acción pecaminosa contraria a los valores absolutos e indiscutibles de Dios. Lo curioso, en todo caso, es que la hechicera e Isabel consigan violar la voluntad omnipotente de la divinidad mediante subterfugios alternos que ponen en entredicho la autoridad de esas leyes. Contra el esquema tradicional del rechazo a la maternidad como modo de liberación femenina, los personajes oponen una maternidad buscada

¹ Todas las citas al texto pertenecen a esta edición. En adelante, solo indicaré número de página después del fragmento citado.

que va en contra de los modelos dogmáticos de autoridad. La liberación y la rebeldía, en este caso, radican justamente en la concepción, en violentar la prohibición del Padre.

Mediante el empleo de un huevo y su terapia ritual, Isabel consigue por fin quedar encinta de la que será Yemasanta:

Durante nueve días, Isabel madrugó para exponer el huevo a los primeros rayos solares y por las noches se lo colocaba en el vientre previamente frotado con éter y aceite de tortuga. Día con día el huevo fue adquiriendo mayor peso y un color azulado. Pasadas nueve semanas sintió en sus entrañas la presencia del hijo tan anhelado (p. 48).

El empleo del huevo, como vehículo propiciatorio de la concepción, no es para nada inocente. Se diría que es el símbolo por excelencia de la gestación, por lo que su uso para convocar el embarazo puede explicarse a partir de una interpretación del mundo basada en las semejanzas que existen en la naturaleza. Michel Foucault, analizando la constitución epistémica de los saberes de la cultura occidental del siglo XVI, agrupa estos procesos de conocimiento en cuatro “similitudes”; la que se ejemplifica en el relato de Fernández podría localizarse dentro de la *analogía*, de la que el pensador francés afirma:

Por medio de ella, pueden relacionarse todas las figuras del mundo. Sin embargo, existe en este espacio surcado en todas direcciones, un punto privilegiado: está saturado de analogías [...] este punto es el hombre; está en proporción con el cielo, y también con los animales y las plantas, lo mismo que con la tierra, los metales, las estalactitas o las tormentas (Foucault, 2008, pp. 30-31).

Los nueve días que prefiguran los nueve meses constituirían también una de estas asociaciones o correspondencias. Sobre el

contenido simbólico del huevo, Cirlot, por su parte, afirma: “En el lenguaje jeroglífico egipcio, el signo determinante del huevo simbolizó lo potencial, el sentido, precisando que se trata del continente de la materia y del pensamiento (2010, s. v. “HUEVO”)”.

Como se ve, esta asociación, en apariencia obvia, responde a un primitivo, tal vez arquetípico procedimiento de interpretación de la naturaleza que encuentra una relación causal en semejanzas al parecer azarosas. Siguiendo la lectura en términos simbólicos, me parece también relevante la mención al aceite de tortuga con el que el personaje unge su vientre, pues, según el mismo Cirlot:

La tortuga sería la inversión de las alas, es decir, el fijo de la alquimia, pero en su carácter negativo (puesto que las alas simbolizan el vuelo como espiritualidad y elevación). Es decir, pesantez, involución, oscuridad, lentitud, estancamiento, materialismo extremadamente concentrado, etc. [...] Probablemente la tortuga simboliza a fin de cuentas la corporeidad (2010, s. v. “TORTUGA”).

Frente a los valores espirituales de la visión religiosa imperante, el relato opone la importancia del cuerpo como un valor mayor. Del mismo modo que en la obra cumbre de Juan Rulfo, Susana San Juan desprecia su destino trascendental en favor del goce corpóreo al lado de Florencio, Isabel sacrifica la salvación del alma por la permanencia o culminación de su ser femenino en el mundo de la realidad física. La aspiración de eternidad y de trascendencia más allá de la muerte, si la hay, se ha de realizar mediante la herencia consanguínea. La mención del peso del objeto en el fragmento citado ayudaría a completar este haz de sentidos. La inmaterialidad del anhelo se vuelve algo pesado, es decir, adquiere materialidad y consistencia físicas.

Al sugerirse la demostración del funcionamiento de otras leyes de la naturaleza, distintas incluso a las de la sobrenaturalidad religiosa, la conciencia colectiva es puesta a prueba en lo concerniente a la fe. Relata el narrador:

Isabel dio a conocer los efectos producidos por la magia, lo que enfureció al cura Carmelo en su rechazo a todo supuesto milagro acontecido fuera de la iglesia.

«¿Será posible que la brujería dé buenos resultados?», se preguntaban todos. Lo cierto es que Isabel, ya cuarentona, dio a luz una niña a la que el cura le negó el bautismo y a la que el pueblo convino en nombrar Yemasanta (pp. 48-49).

El cuestionamiento que problematiza la intervención de la sobrenaturalidad no se resuelve; por el contrario, se responde con el único fenómeno que puede ser considerado como verdadero: “lo cierto es que Isabel dio a luz a una niña”. Esta dubitación racional, sin embargo, juega con la posibilidad de una construcción textual asociable a lo fantástico. La consabida teoría todoroviana propone que la modalidad discursiva de este tipo basa su ordenación sintáctica en la postulación de dos verdades antagónicas ante las cuales la balanza de la verdad textual no se inclina, la ya famosa vacilación que el teórico franco-búlgaro resume en los siguientes términos: “Hay un fenómeno extraño que se puede explicar de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Todorov, 2011, p. 25).

El relato de Fernández, sin embargo, es uno de esos ejemplos de fantástico donde el paradigma de realidad dominante no está regido por lo puramente racional o lógico, admite, en su caso, la sobrenaturalidad vinculada a las creencias del cristianismo. Ante esta problemática textual, la teórica Susana Reisz (1979, p. 145)

prefiere el empleo de los términos *posible e imposible* para que así la vacilación antes mencionada se busque en la confrontación de estos dos polos dentro del sistema de mundo creado.

Existen otras marcas discursivas que posibilitan esta construcción vacilante o sin resolución clara dentro del texto. Se cuenta, por ejemplo, que Yemasanta, leyendo manchas en las paredes, nubes, musgo y demás elementos y objetos de su realidad circundante, es capaz de inferir sucesos por ocurrir, lo que, a su corta edad, le da fama de adivina en todo el pueblo. No obstante, al hablar de los sucesos pronosticados, estos no se expresan con la precisión suficiente para ser considerados como actos de adivinación incuestionable. El enunciado profético afirma, por ejemplo, “regresará al pueblo un hijo pródigo con una carga a costas” (p. 51), y su verificación aparente es el retorno al pueblo de un hombre que trae consigo una esposa inválida y seis hijos. Es decir, que la postulación del vaticinio en su formulación enigmática no contiene los elementos suficientes para corroborar su comprobación. La narración, además, incorpora elementos modalizantes que contribuyen a la duda. Cito por ejemplo el siguiente fragmento: “Inés le contó a su padre todas estas coincidencias; él las comentó con Isabel y con toda su clientela; la familia se enteró y a su vez dieron a conocer a los vecinos los poderes sobrenaturales de Yemasanta” (p. 51). En la reconstrucción del rumor difundido por los personajes, las “coincidencias” se transforman en “poderes sobrenaturales”. El personaje Yemasanta muere finalmente no sin antes prometerle a su única amiga, Inés, que volvería en espíritu para revelarle los misterios que se ocultan después de la muerte. Debido a que el cura se rehúsa a admitir su cadáver en el camposanto, Yemasanta fue sepultada en un huerto del lugar. Inés visita durante algún tiempo el sitio del sepulcro, pero

En vano esperó la presencia de su espíritu, jamás hubo el resplandor que suponen tener las apariciones, ni voz, ni eco venido de ultratumba, ni vientos helados. Simplemente nada. [...] Con tal decepción Inés supo que la gente al morir se vuelve polvo y que jamás los espíritus retornan. Eso pensó entonces (p. 52).

Isabel, ante la pérdida de la hija con tantos esfuerzos concebida, pierde la razón. La gente del poblado la aísla y rechaza a un grado tal que su marido tiene que llevársela del lugar. El espacio mismo sufre una serie de calamidades, plagas, enfermedades y peste que, en la superstición de los habitantes se explica como castigo por la violación de la voluntad divina. Todos regresan contritos al seno de la fe y tratan de olvidar que alguna vez dieron crédito a la brujería.

La irresolución textual se traduce, en este caso, en un cuestionamiento sobre la importancia que ha de darse a otro tipo de fuerzas normativas frente a la voluntad individual de la mujer sobre su derecho a la maternidad. El fracaso de Isabel, su pérdida y locura han de interpretarse como la condena social que con frecuencia recae sobre quienes contravienen los preceptos dogmáticos adjudicados al deber ser de la mujer. Adela Fernández consigue trasladar esta problemática al plano de lo sobrenatural y de lo atávico, convirtiendo las fuerzas individuales y sociales en dos sistemas de leyes enfrentados, de cuya pugna, comprensiblemente, no habrá quien salga bien librado.

Conviene, en este punto, recordar de nuevo a Foucault, quien, reflexionando sobre los poderes y micropoderes que contralán la vida de los individuos, llega a sugerir que existe también una voluntad de control sobre el cuerpo del sujeto productivo a partir de una interpretación económica de las dinámicas sociales, y que este control se ejerce desde los pequeños sistemas judiciales

que funcionan al interior de las comunidades laborales o sociales. Dice el filósofo francés:

El control de la sociedad sobre los individuos no se operó simplemente a través de la conciencia o de la ideología, sino que se ejerció en el cuerpo, y con el cuerpo. para la sociedad capitalista lo más importante era lo biopolítico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una realidad biopolítica (1999, p. 366).

Adela Fernández visibiliza la explotación y el control que, mediante imposiciones y deberes, se ejercen sobre el cuerpo femenino, suprimen la voluntad individual en función de intereses sociales que van desde la propagación de la especie hasta la productividad y la honra. Lo importante, en su caso, es que, para señalar estas mecánicas de poder, sitúa su relato en lo que más fácilmente asociamos con lo tradicional mexicano: los grupos rurales, su religiosidad y su pensamiento mágico.

El relato “Los vegetantes” me parece de ejemplaridad semejante a “Yemasanta” en cuanto a su manera de representar la maternidad. Extraña alegoría de la concepción y de la orfandad, la fábula se presenta entreverada con una serie de imágenes y símbolos que alcanza, a ratos, la ensoñación surrealista. La influencia del surrealismo en la literatura de Fernández ha sido señalada por la propia autora. Ella relata que en el año de 1958 comenzó a gestarse una relación de amistad creativa con artistas pertenecientes a esta corriente de vanguardia en tertulias que se celebraban con el objetivo de despertar la sensibilidad artística y el diálogo estético. Su primer trabajo poético se dio en los ejercicios literarios que eran parte de las actividades lúdicas o de entretenimiento que se practicaban en estas reuniones. Cuenta Fernández:

Los textos resultantes de aquellos fantásticos ejercicios se mezclaban, embrollados, buscando tocaran el surrealismo o, incluso,

el dadaísmo y el absurdo: poemas, prosa, pinturas, esbozos, brochazos, que eran de todos y de nadie, se firmaban con seudónimos rimbombantes y sugerentes. Esos divertimentos, periódicamente fueron publicados en la revista *Snob* que patrocinaba Gustavo Alatriste. Fue ahí, con ellos, donde empecé a escribir profesionalmente y a publicar (p. 16).

Tras consultar su obra publicada, se puede notar que las distintas estéticas de vanguardia fueron tan importantes en su formación que terminaron por convertirse en parte fundamental de su narrativa. Incluso aquellos relatos donde se exploran temas y asuntos de interés costumbrista acaban por presentar sucesos y acciones que más bien corresponden a la lógica onírica o incluso a la causalidad alterna del absurdo; por este motivo, no sorprende que “Los vegetantes” se formule a partir una compleja red de símbolos personales materializados en una estructura marcadamente experimental y asociable a la vanguardia; es decir, una de esas “duermevelas” anunciadas en el título del libro.

Una de las estrategias empleadas en el cuento para el oscurecimiento del sentido es el juego con aspectos semánticos, especialmente porque el discurso se ve obstaculizado por palabras pertenecientes al ámbito de la botánica. Criptógamos, orobancáceas, licopodios, gamopétalo y saxífragas son algunos de los términos que conviven con el español más familiar o identificable y que, mediante su aparición, transforman el discurso en una selva vegetal de palabras que condice con las transformaciones de los personajes. En teoría, esta hibridez discursiva postula un mecanismo de lector ideal que sea capaz de reconocer cada una de las plantas según su familia taxonómica, pero, en un sentido más amplio, el propio contexto de la obra revela que se trata de elementos vegetales, los cuales, aunque no puedan ser reconocidos con exactitud, forman parte del entramado botánico que rige la descripción y las acciones.

La estructuración de la fábula puede explicarse como sigue: la madre del narrador enviuda durante su embarazo y esto deriva en una especie de depresión que es descrita como “languidez vegetal” (p. 77). El estado emocional de la madre, quien por cierto es aficionada a la jardinería, empeora, ya que ella esperaba dar a luz a una niña. Al nacer varón, el protagonista es relegado al cuidado de los criados, quienes terminan por marcharse después de un tiempo. Al final, solo quedan el protagonista y su madre, quien, según se observa, ha ido perdiendo la razón y se ha ido refugiando en la soledad de su invernadero. Aunque sintético, el texto es conmovedor por su retrato de la búsqueda del hijo por la aceptación y el cariño de su progenitora. Sus méritos poéticos radican, justamente, en la preeminencia de la imagen y en su hibridez discursiva, esta última, como ya se mencionó, influida por los tecnicismos de la taxonomía botánica.

El vínculo que el relato establece con las poéticas de irrealidad no es difícil de identificar. En la medida en que la intervención de lo onírico contribuye a la pérdida de verosimilitud mimética, se puede hablar de una postulación alterna de leyes de mundo. Ante los ojos del protagonista, por ejemplo, la madre se convierte poco a poco en planta, y esta transformación es interpretada como una búsqueda de soledad y como un rechazo por las cosas del mundo. La transformación de la mujer en árbol responde a un tópico literario que, en Occidente, conocemos desde la Antigüedad, especialmente por intervención de la poesía ovidiana y por sus distintas representaciones plásticas, me refiero, por supuesto, al mito de Dafne y Apolo. Este esquema narrativo, en el que se postula la transformación de una mujer en materia vegetal, guarda correspondencia con el relato de Fernández, porque también en este caso la metamorfosis implica una suerte de escape. Quizá más propiamente de evasión que de huida, en la medida en que no la persigue un agente amenazante, sino que

solamente es acechada por el recuerdo de una ausencia (la del esposo muerto) y por la frustración de una ilusión no realizada (la hija que no fue). En el relato: “Apenas visible la figura de mi madre: tenía ya los cabellos verdes, y el rostro y las manos blancos como las magnolias. Olía a extraños perfumes. Savia venenosa su saliva. [...] sus senos tenían semejanza con los hongos lactarios, y su vientre con los oronja” (pp. 79-80).

A la descripción puntual de ciertos rasgos, “tenía ya los cabellos verdes”, el narrador suma otros de sentido ambivalente que quedan sujetos a interpretación: “sus senos tenían semejanza con los hongos lactarios”»; es decir, desde las mismas bases de su construcción, el discurso abre fisuras de imprecisión que constituyen, en cierto modo, modalizaciones discursivas que dan espacio a la incertidumbre del mecanismo lector. La historia de raigambre tradicional, materializada en una estructura asociable a la experimentación moderna, es uno de esos méritos poéticos que caracterizan la obra de Fernández, la cual, como se ve en estos dos ejemplos, tiende puentes hasta las expresiones culturales más profundas como son el folclor y el mito.

El aspecto temático de la locura es otro de los instrumentos que contribuyen tanto a la devastación de los parámetros téticos como, paradójicamente, a la incertidumbre sobre la veracidad de lo ocurrido. Se lee en el texto: “Qué lejos estaba su mente de recordar o intuir al menos la realidad del mundo. Lo exterior desapareció en su conciencia. Su locura, gamopétalo, la hundía en lo irreal, trastornándola en el recreo de colores en sombra” (p. 80).

Mediante el filtro de la narración en primera persona, el relato presenta el proceso de enloquecimiento por el que atraviesa el personaje de la madre sin precisar nada sobre el estado mental del sujeto enunciador. Las transformaciones son percibidas únicamente por él, mientras que la madre carece de una voz que ponga el punto de contraste. Al proponer un estado de locura, se

asume automáticamente la existencia de otro de cordura y lucidez con relación al cual se mide el primero. Estos dos órdenes enfrentados constituyen la intromisión de un sistema de posibilidades en otro que lo recibe con renuencia. Si no es posible hablar propiamente de un rechazo absoluto de lo sobrenatural, sí hay una presentación de este aspecto como algo negativo o que surge a partir de aspectos negativos de la realidad postulada en la diégesis. Este tratamiento de la locura en el personaje de la madre aporta la novedad de ser, precisamente, la causa del suceso extraordinario y no solamente el filtro que permite una interpretación de tipo fantástico; es decir, debido a su reclusión enfermiza, a su constante interacción con el mundo vegetal, la mujer acaba por convertirse, ella misma, en una planta más.

La respuesta del protagonista ante esta situación es la de buscar, a toda costa, la manera de entablar un lazo comunicativo con su madre, aunque ello implique que él también deba ingresar en el reino vegetal que su madre habita:

Mis lágrimas buscaban profundidad más allá del musgo y de la piel; intento de formar cisterna en sus entrañas. Con la lentitud de mi lastimosa soledad deslicé mis labios en el rojizo espesor. Mis cabellos buscaban sus dedos. Los encontraron hundidos en la tierra, delgados, penetrantes, creciendo con rapidez y con terquedad de amate. El musgo de su piel cambió de tonos, azuloso, morado, negro. A mí también me había invadido el musgo, musgo blanco, musgo verde claro (p. 81).

El objetivo de esta experiencia es llevar a la madre el recuerdo de lo humano para que retome o añore su estado anterior y pueda, de ese modo, salvarse:

Abrí mi mano y sobre sus senos dejé desplazarse la plateada larva que yo había llevado para hacerla recordar que allá afuera las cosas

son distintas, que el alma de los hombres no florece sino encarna. Con ese regalo mío, de niño amoroso, tenía que hacerla recordar aquella humanidad, triste o alegre, herida y exaltada de emociones (p. 81).

La madre rechaza la ofrenda y declara: “no vale la pena ser humano” (p. 81). La larva se transforma en mariposa, pero muere enseguida y termina por desintegrarse en el suelo. La búsqueda de elevación espiritual, representada en la mariposa, fracasa y, como en el cuento “Yemasanta”, la materialidad corpórea, más cercana a la tierra, sobrevive. En esta ocasión, no solo la parte espiritual es puesta en un segundo plano para dar importancia al cuerpo, sino que lo propiamente humano (las emociones, la razón, la conciencia, etc.) es relegado para dar lugar a la vida en un sentido más puro, un despojarse del yo a la manera del budismo que, al fundirse con el todo, encuentra su auténtica realización. Sobre esta idea en el budismo, señala Jack Kornfield:

La vacuidad no significa que las cosas no existan; la ausencia del yo tampoco significa que no existamos. La vacuidad se refiere a la unicidad subyacente de la vida y a la fértil fuente de energía que da origen a todas las formas de ésta. Nuestro mundo y el sentido que tenemos de nosotros mismos es un juego de patrones (2017, p. 69).

El protagonista del relato de Fernández, por su parte, consigue fundirse físicamente con la madre, pero no alcanza el nivel de iluminación de aquella. Su apego a la propia identidad y su preocupación por su destino individual lo incapacitan para una verdadera realización. Lo único que consigue es establecer, con la madre, una relación simbiótica de dependencia mutua que busca compensar lo que no pudo darse en el plano de las relaciones humanas. El relato termina con el narrador diciendo de sí mismo: “Me quedé desnudo de toda esperanza, desnudo como el

miedo y quieto para siempre en mi condición de laso vegetal” (p. 82). Su tentativa de fundirse con la madre, puede interpretarse como una búsqueda por volver al origen, a la matriz universal del comienzo. Su masculinidad, sin embargo, aquella masculinidad despreciada por su progenitora, le impiden el acceso a ese estado del ser. El personaje femenino había dicho al inicio de la historia, cuando la perspectiva analéptica se remontaba hasta su embarazo: “Nacerá una niña y la llamaré Verónica, la encerraré en el invernadero, dormiré sobre la tierra, la regaré. Se volverá una planta, una verónica de verdad. No vale la pena ser humano” (p. 77). La búsqueda por el estado vegetal no es arbitraria, la narración parece aludir indirectamente a modelos de reproducción que, como en el caso de las plantas autógamias, se bastan a sí mismas y, carentes de voluntad y de conciencia, viven en un estado de ignorante plenitud.

La forma alternativa de la maternidad presentada en el cuento es la de una compleción que se basta a sí misma y que ve en lo masculino una reiteración innecesaria de funciones que, según la experiencia del personaje femenino, trae consigo sufrimiento y decepción. El proceso de aislamiento que busca concentrarse en la fuerza vital de lo femenino acaba por transformar al personaje incluso físicamente, lo que contribuye a la construcción textual de imágenes poéticas próximas al onirismo surrealista.

En ambos relatos se exploran formas de irrealidad que tienen como sustrato una exploración de las fuerzas creativas del arte que encuentran correspondencia temática con los procesos biológicos de gestación. El libro *Duermevelas*, de Adela Fernández, se revela como una de las piezas claves para entender el canon literario mexicano que, a pesar de la importancia que se suele dar al realismo de asunto histórico, tiene entre sus más altos representantes, relatos que se aproximan al tema o al formato de lo fantástico.

Referencias

- Cirlot, J. E. (2010). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Fernández, A. (2009). *Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Nueva York: Editorial Campana.
- Foucault, M. (1999). *Estrategias de poder. Obras esenciales* (vol. II). F. Álvarez Uría y J. Varela (trads.). Barcelona: Paidós.
- (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. E. C. Frost (trad.). México: Siglo XXI. (1a ed. en francés 1966).
- Kornfield, J. (2017). La identidad y la ausencia del yo en el budismo. C. Stern Rodríguez (trad.). *Revista de la Universidad de México* (828). 67-71. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/434594db-a525-4c6c-98cf-c18c24bdd93f?filename=la-identidad-y-la-ausencia-del-yo-en-el-budismo>
- Reisz, S. (1979). Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis*, (2), 99-170.
- Todorov, T. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. E. Gandolfo (trad. y pról.). Buenos Aires: Paidós. (1a ed. en francés 1970).

ANTES, DE CARMEN BOULLOSA
O DESEAR A LA MADRE: LA AUSENCIA
MATERNA Y LA IDENTIDAD FALLIDA

Raquel A. Bojórquez Gámez
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

¿Cómo querría yo que fueras?
¡Querría que fueras lo que fueras!

Carmen Boullosa

LA NARRATIVA DE Carmen Boullosa se ha caracterizado por ser, además de prolífica, de temas y apuestas literarias diversas. Sin embargo, un rasgo que continúa persistentemente en ella es la aparición y protagonismo de personajes femeninos, algunos de ellos particularmente disidentes, que se construyen desde la fortaleza, extravagancia o desde su imposibilidad para devenir en sujetos dentro del universo literario que habitan. A lo largo de su carrera, las consideraciones respecto al nombrado “universo femenino” han sido, no pocas veces, un tema de conflicto. Esta conflictividad recae en el hecho de que, para Boullosa, el universo femenino no es aquel de la llamada “literatura femenina”, a la que se le ha atribuido el imperio de lo doméstico, sobre todo porque para la autora este tipo de literatura es más bien una fórmula de mercado de las editoriales que ha reducido lo femenino a lugares comunes. Consciente del producto de mercado que se ha desarrollado alrededor de la categoría de “literatura femenina”, Boullosa ha querido constantemente diferenciarse de ella. En el

intento por desligarse, ha afirmado incluso “escribir como varón”, tomando como referente a Stevenson, quien caracterizó la “escritura masculina” como aquella que cuenta una anécdota y en la que hay una acción, mientras que la “escritura femenina” trata de los estados del alma. Más allá de lo cuestionable de esta diferenciación, queda claro que lo que Boullosa rechaza en realidad es la etiqueta de “lo femenino” como una apuesta de mercado, pensada además para un público compuesto exclusivamente por mujeres:

si he dicho que soy un escritor varón es porque mi apuesta *es* literaria [...] A mí no me interesa la cercanía con este tipo de literatura [la etiquetada de «femenina»], mi apuesta narrativa es de otra índole [...] pero mis novelas no son narrativas tradicionales, no son, precisamente, novelas varones, probablemente mi escritura sea mucho más femenina que la escritura de alguien que escribe un *betseller* en donde sí tiene que haber una anécdota varón que la gente pueda seguir de principio a fin. [...] Pero si yo he dicho esto ha sido, pues, para ir a contrapelo (Ibsen, 1995, p. 54).

Todo lo anterior lo he traído a colación para situarnos frente a la narrativa de Boullosa, porque al mismo tiempo que rechaza la literatura de mercado creada desde la explotación de lo femenino; también, señala que después de la pérdida de casi todos los proyectos de la modernidad (incluidos el comunismo, el socialismo, incluso el capitalismo), tiene

una fe ciega en el mundo femenino, porque el mundo femenino no ha sido dueño del espacio exterior, de la vida comunitaria, no ha regido, no ha sido ley [...], si lo dejamos ser, si lo dejamos andar por las calles y lo dejamos ser ley, ser obra, podremos cambiar nuestra manera de ser humanos (Ibsen, 1995, p. 50).

Esa fe es desarrollada dentro de su obra no a manera de asunto panfletario, sino como una apuesta literaria que se articula en la configuración de sus personajes femeninos: unos que logran su autonomía y libertad, y otros que muestran la imposibilidad de adecuarse al mundo que les es dado. Un ejemplo de estos últimos es la protagonista de *Antes* (1980), su segunda novela.

A lo largo de su trayectoria, Boulosa ha confesado su interés por indagar en la búsqueda y reconfiguración de las identidades como motor, sobre todo en sus primeras novelas. En el caso de *Antes*, este interés cala en la configuración de su protagonista mediante la exploración del proceso de su construcción como sujeto en relación con la madre. Construcción que, como se verá, deviene en negación y hace de la protagonista un sujeto fallido.

En las lecturas que se han propuesto explicar el universo que se despliega en *Antes* los puntos de inflexión suelen ser varios: el fantástico gótico o neofantástico, la autobiografía, el *bildungsroman* femenino y, como en el caso del presente trabajo, el de la relación maternofilial y sus implicaciones en las identidades femeninas, vista sobre todo desde la teoría feminista basada en el concepto de “matrofobia” (literalmente fobia y rechazo hacia la madre)¹ o en la noción de pérdida de la genealogía femenina (la usurpación y ocultamiento de los sistemas simbólicos femeninos)², en el mundo patriarcal, donde la madre termina por ser

¹ Término usado por primera vez por la poeta estadounidense Lynn Luria Sikenick al analizar personajes femeninos en la narrativa de Doris Lessing. Será Adrienne Rich, en su libro *Nacemos de mujer*, quien desarrollará el término. Este sentimiento es la negativa a convertirse en o heredar la figura de la madre para poder liberarse y adquirir completa autonomía y libertad, en la medida en que al romper con la madre rompe también con todo el sistema que la oprime y devalúa.

² Esta falta de genealogía femenina u *orfandad de género* provoca un rechazo en las hijas hacia la madre al rodearse de una simbología masculina y un

cómplice, perpetuando la sumisión y opresión de la hija y, por tanto, la de todas las mujeres³. La perspectiva que propongo está sujeta a esta línea de estudio que trata la relación maternofilial, vista desde la escisión, pero me interesa profundizar en el anclaje simbólico que prima en la novela de Boullosa, como una indagación de la noción de sujeto femenino en su relación particular con la figura materna.

Antes se incorpora a la literatura en la segunda mitad del siglo XX en un momento problemático y de mucha inestabilidad (que continúa hasta hoy) para pensar las identidades, sobre todo la femenina. Como bien señala Estela Serret, los sujetos femeninos se han construido desde la otredad, pero una vez que “el modelo del ser femenino ha quedado desdibujado en la medida que la crítica moderna ha deslegitimado los contenidos excluyentes de todas las simbólicas que expresan alteridad” (2006, p. 149), basados sobre todo en un esencialismo biológico, la construcción o nuevos planteamientos de ese sujeto femenino está aún hoy en vías de definición.

La narración de *Antes* es articulada por una voz que enuncia desde un no-lugar, un “no-yo” que necesita a otro que valide su identidad (Braidotti, 2000, p. 195); por lo tanto, está implicada con ese sujeto femenino desdibujado, que ha partido de la desarticulación en busca de una nueva construcción, aunque en el caso de la protagonista esta no ha sido posible. Todo ello está directamente relacionado con la figura materna, de quien su ausencia parece ser el motor del relato.

mundo patriarcal que también las rechaza como no-varones y futuras madres. Véase Luce Irigaray (1995).

³ Véanse por ejemplo los trabajos de Olga Bezhanova (2009); Rebecca Cunill (2016); Berenice Romano (2014); Cecilia Olivares (1996); Yolanda Melgar (2014); Anna Reid (2003).

Pienso entonces la relación madre-hija configurada, sobre todo, desde el registro simbólico atravesado por una realidad sociocultural que experimenta la niña. Lo simbólico funciona en la novela a través de una reiteración de contenidos arquetípicos asociados con lo materno, en convivencia con un universo sobrenatural, pero articulados al mundo inmediato y “real” en el que acontecen los hechos narrados y que se construye a partir de la relación que la protagonista entabla con los demás personajes de la trama. La representación materna de *Antes*, Esther, a través de la mirada e interiorización de la niña, es la de una figura ausente. Esta ausencia se configura desde el nivel simbólico mediante la imagen recurrente de unos “pasos” que persiguen a la niña, que terminan por convertirse en una representación alusiva al arquetipo de la Madre terrible, cuya contraparte es una ensombrecida madre trabajadora, una artista que mantiene su propio espacio personal. El sentimiento de orfandad que genera ese particular vínculo con la madre es determinante para la identidad de la niña protagonista. La manera en la que esto se estructura se verá a continuación.

La terrible oscuridad de Antes

La novela de *Antes* podría considerarse como un relato de ultratumba. La voz que narra es la de la no-presencia de quien alguna vez fue una niña nacida en la Ciudad de México en la década de los cincuenta⁴. Esta voz, que habla desde más allá de la muerte y

⁴ Hay al menos dos lecturas por las que se ha inclinado la crítica respecto a la muerte de la niña: una es meramente simbólica, que la niña no muere en realidad, sino que se representa la muerte de la infancia; la otra, sí simbólica pero también literal, por lo menos en el universo social que describe la narración; esta última es la preponderante.

que no es precisamente una voz infantil, pero tampoco la de una adulta, va narrando selectivamente sus memorias de infancia para intentar explicar el porqué de su situación actual, y darle sentido. Perseguida por unos pasos indeterminados (que terminan por llevársela), la niña de *Antes* sortea vicisitudes cotidianas y sobrenaturales frente a un ambiente familiar sumido en el abandono.

El epígrafe que abre o presenta la novela, el poema “Nocturno” de Rubén Darío, funciona de antesala o pórtico que augura y anticipa la dinámica del relato. El poema pauta el tono de lamento y de nostalgia por el sujeto fallido —“Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido, /la pérdida del reino que estaba para mí”—, así como por los recuerdos que le dan sentido a la propia historia —“Como en un vaso vierto en ellos mis dolores/de lejanos recuerdos y desgracias funestas,/ y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,/y el duelo de mi corazón, triste de fiestas”—. Desde el principio, una oscuridad cubre las primeras páginas de la narración. La oscuridad, la sombra, es permanente también en la medida en que el relato proviene de una voz situada en un no-lugar, es decir, la muerte. La voz va seleccionando sucesos de su infancia hasta llegar al momento en el que fue llevada hacia ese no-habitar. El tono de lamento y nostalgia sucede a su vez en una atmósfera de carencia, de una orfandad que sufren los personajes infantiles, sobre todo la protagonista.

En esta novela corta, la narración va construyéndose desde la oscuridad, pero también, a veces, con juegos de luces. Los espacios abiertos y cerrados, lo público y lo privado, el día y la noche pautan movimientos de claroscuros entre los que se desliza el relato. Esta atmósfera de claroscuros está a su vez relacionada con la separación simbólico-social que se establece entre el mundo infantil y el mundo adulto. La niña no accede a este último, primero, por ser rechazada y, después, por decisión propia. Los adultos no parecen tener ningún interés en ella, y esta suerte de abandono posibilita el juego

de realidades que habitan en la niña, quien se percibe en desprotección total, enfrentando sola sus miedos, condición que hace más que posible lo sobrenatural. Pero es también la voz que narra, envejecida en el no-lugar, quien legitima y valida, ya no solamente desde la mirada infantil, sino además con la transmutación con la que está revestida: “Porque ya no soy la que fui de niña. Soy la que era, eso sí, soy o creo ser la misma desde del día en que nací hasta hoy, pero no tengo los mismo ojos” (Boullosa, 2015, p. 68)⁵.

En los 16 capítulos que componen la novela los sucesos sobrenaturales que experimenta la niña mantienen una estrecha relación con la identidad fallida que termina por signarla. Cada acontecimiento sobrenatural por el que atraviesa (como el “estigma” de la camiseta interior que ocurre en el baño escolar, la pintura que encuentra en el patio de su casa, los estigmas causados por “la niña podrida”, la misteriosa desaparición de Enela después de “entregarla”, etc.) potencia la no realización de ese sujeto. Cada capítulo, con una precisa oración de entrada que llega a funcionar muchas veces como aforismo, está compuesto por derrotas simbólicas y sociales que van dirigiendo una existencia fallida en la medida en la que, cada evento sobrenatural, aporta elementos para que el sentimiento de orfandad y desprotección se haga más latente y visible; incluso más porque no comparte esas experiencias con ninguno de los otros personajes. Ejemplo son las piedras que le devuelve el ropero idénticas a las primeras, pero sin sus poderes protectores y que la habían resguardado en la noche de los “pasos”, colocadas alrededor de su cama: “Comprendí entonces que las cosas no siempre son lo que parecen, que sería fácil recuperar lo que se ve e imposible recuperarlo en toda

⁵ En adelante todas las citas de la novela serán referidas por esta edición anotando solo el número de página en el texto.

su sustancia” (p. 13). Es como si cada suceso sobrenatural le demostrara que no hay escapatoria para la fatalidad.

Para Rebeca Cunnil lo sobrenatural aparece en la novela a modo de un “fantástico gótico posmoderno”, cuyo funcionamiento es análogo al gótico del siglo XIX en su operación contra la Ilustración y el positivismo, pero ahora como una denuncia a “la crisis espiritual en las sociedades informatizadas posindustriales” (2016, p. 71), exponiendo “la insostenibilidad y desmoronamiento de los discursos clásicos, en este caso, el del patriarcado y la expectativa del núcleo familiar” (p. 68), además de la crítica a la institución católica. Por mi parte, considero que, si bien *Antes* podría estar respondiendo a esa crisis de la modernidad, esta se dirige a la inestabilidad de los sujetos y, en este sentido, la religión católica otorga más bien un escenario a la sobrenaturalidad, antes que participar como una crítica a la institución. Ejemplo de ello es la afición por leer las historias de los santos por quienes la protagonista parece sentir empatía. Esos seres sufrientes, los mártires, funcionan en la novela como una suerte de espejo o proyección y para revelar el destino del personaje, no en relación con la elevación espiritual, sino con la muerte como fin. Desde estas relaciones, la protagonista es desde el inicio un sujeto destinado al fracaso, a quien no se le conceden victorias.

Narrar(se) desde la figura materna

Si, como dice Heidegger, “es verdad que el ser humano tiene por morada de su existencia la propia habla —independientemente de si lo sabe o no— entonces la experiencia que hagamos con el habla nos alcanzará en lo más interno de nuestra existencia” (1990, p. 143), la protagonista de *Antes* ha contenido esa

experiencia —y, por lo tanto, su existencia— en los fragmentos de memoria que ha elegido narrar. Es a través de la memoria relatada, de sus recuerdos, que esa existencia se sitúa fuera del lugar en el que se encuentra; es el relato mismo su “morada”. Esta voz envejecida de ultratumba va relatando los primeros y únicos 11 años de su vida. Pero estos acontecimientos, estos recuerdos no son una recuperación minuciosa de su historia sino una selección de aquello que la llevó, o contribuyó, a su estado actual:

Ni con mucho les he hecho un recuento de lo que fue antes de mi historia. Esta plática ha sido solamente una presentación, un ligero rastro para que sepan —tanto como yo lo sé— quién soy, para que al escucharla me acompañen y me ayuden a comprender que, si en esta oscuridad no hay límites externos, tal vez sí lo haya dentro de las tinieblas que la conforman. [...] yo sí tengo forma dentro de la no-forma, o eso trato de comprobar con la narración de esto. Sí omití muchos años y muchos hechos [...] mencionando sólo los que ayudaron (todas, sí, sin quererlo) a traerme aquí (p. 89).

A lo largo del relato, la voz fantasma se detiene más de una vez sobre este punto, tanto en la necesidad del relato, de la conversación, como en la forma en que ella va configurándose, recuperando su existencia, o lo que queda de ella. La existencia que se configura por la rememoración implica un desajuste. El lugar de la enunciación es un espacio “más allá”, un no-lugar. Sin embargo, la narración es un esfuerzo de la protagonista por no desaparecer del todo, por ello, confiesa: “No imaginé, al decidirme a contarles esto y a inventarlos a ustedes para que fuera posible hablar, para que teniendo interlocutor tuviera yo palabras, la dicha que mis recuerdos iban a regalar. Si exagero un ápice el esplendor de mi júbilo, podría decir que vivo de nuevo” (p. 49).

Sobre la relación entre la madre y la necesidad de narrar(se), Vanessa Vilches Norat señala que, no solo en *Antes*, sino en una

parte de la obra de Boullosa, “la preeminencia de la primera voz narrativa de los relatos y la orfandad de los personajes son una constante” (2003, p. 171). Si la recuperación de la memoria “es elemento constitutivo de la propia identidad” (De Zan, 2008, p. 41), en *Antes*, esta recuperación es particular en la medida en que la voz del relato no tiene referente concreto en su propio universo narrativo. La complicada relación que se establece entre la narradora, la memoria y su relato está relacionada con contar de qué manera le fue imposible completar su proyecto vital,⁶ su devenir como sujeto, así como tratar de encontrar las causas. En el no-lugar desde el que enuncia, en la “completa oscuridad”, continúa, como en los años de infancia, invadida por el temor y, al igual que en su tiempo de niña, la falta de la madre es constitutiva: “Tengo tanto miedo, que no hallo cómo gritar *mamá*. Es un grito que no puedo emitir, porque esa palabra no la tengo” (p. 15).

Vilches recupera el pensamiento de Julia Kristeva y señala que la ausencia materna es la falta de oreja, símbolo de la carencia de un sujeto a quien narrarse. Sin embargo, apuntaría también, como ha declarado Boullosa, que la protagonista “padece de lo que los psicoanalistas han llamado ausencia de piel” (Cátedra Alfonso Reyes, 2003), relacionado con la falta de ese primer contacto con el cuerpo materno, su primer objeto de deseo, que continúa incluso desde ese no-lugar: “Bastaría un poco de sustancia cálida, un poco de masa ni siquiera ardiente para tocar, para rozar... con rozar de vez en cuando en esta soledad me bastaría, rozar un poco, acariciar sin lastimar ni arañar” (p.13). Esta ausencia es, más que un hecho fáctico en la novela, una proyección e interiorización de la niña, ya que Esther, si bien no es el

⁶ Me refiero aquí al sentido sartreano en el que se ha entendido el “proyecto vital o de vida”: el hombre toma consciencia y asume la libertad de acción de su ser en el mundo y decide así cómo y de qué manera estar en él.

modelo ideal y acartonado de la madre entregada día y noche a sus hijas, olvidándose de sí, está, de alguna manera, siempre presente. Pero esta ausencia y falta parece estar implicada no solo en el anhelo por la presencia de la madre, sino por el inicial desconocimiento hacia ella.

El día de su nacimiento la narradora relata que “Aunque la vi desde siempre con tanta precisión, la quise mucho, como si fuera mi madre. ¿Cuánto tiempo tardé en darme cuenta de que ella no era mi mamá? Siempre lo supe, pero hasta el día en que ellos llegaron por mí, todo funcionó como si lo fuera” (p. 14). La niña no la nombra madre durante la novela, la llama Esther, y se refiere a ella como posibilidad: “la que debería de ser mi mamá” (p. 14), pero no como un hecho. La protagonista parece renunciar a un lazo que la implicaría en una forma de existencia a la que renuncia casi de manera inconsciente: “Vuelvo al miedo, a *la* miedo: la jovencita bañada en sudor, despeinada, sometida a la violencia del parto [...] Tenía en todos sus rasgos reflejado el miedo que no me imaginé brincaría a mí para nunca dejarme” (p. 14). Hacia el final de la novela, cuando la niña intenta escapar de los pasos que la persiguen y entra en el vetado estudio de Esther, esta reconoce también los pasos. En el reconocimiento de los “persecutores” radica un lazo entre ellas, pero del que la niña desea desprenderse. Esther podría ser incluso una de las otras mujeres que la niña, y después la voz de ultratumba envejecida, reconoce como iguales, como victimarias, como perseguidas. Esto se evidencia también en la relación que existe entre el dibujo de “Clavitos” de la niña y el de su madre, donde las dos parecieran asumir la condición de mártir. Es justo a esa existencia heredada quizás a la que renuncia. *La* miedo, que la invade inclusive en ese no-lugar, es la línea de sujeción entre las dos y a pesar de intentar desasirse de la madre, el lazo se mantiene. Pero es en la falta de reconocimiento y en el anhelo hacia la madre que parece originarse la propia

pérdida de sentido de sí misma, como se va mostrando a lo largo de la novela.

Desde ciertas líneas del pensamiento feminista, de manera simbólica la pérdida del lazo materno, por rechazo, falta o desconocimiento tiene implicaciones identitarias determinantes en las hijas, casi siempre negativas porque, como apunta la filósofa Luce Irigaray, “sólo la madre está actualmente en condiciones de preocuparse de dar a su hija, a sus hijas, una identidad como tales” (1995, p. 47)⁷. Estas aseveraciones parecen estar dialogando en la novela, pero más que una exigencia hacia la figura materna o una aparente falta de agencia en la hija, parecieran sugerir la necesidad de vincularse y aceptar a la madre cual sea que fuere su situación —como da cuenta el epígrafe de este trabajo— y así dirigirse con libertad a sí mismas como proyectos.

Este hecho, el del no reconocimiento, de la no pertenencia, se acentúa además al no nombrarse a sí misma. La omisión del nombre durante todo el relato supone la ausencia de reconocimiento de sí y el de su posibilidad como proyecto vital; no se asume existencia, no se da calidad de sujeto ni siquiera en el pasado. Como señala Alejandra Tomas Maier, “esta marca o huella, la del propio nombre, se constituye como un suceso de subjetivación fundamental para dar lugar a la inscripción del sujeto en el lenguaje y en la cultura” (2018: 82). La niña del relato no tiene nombre, no se apropia de él.

Es por tal falta y tal carencia que es posible la existencia de la voz de ultratumba del relato. Y aunque la narración es más bien una rememoración melancólica de esa ausencia, del sentimiento de orfandad, y no un largo y enconado reproche, el deseo por la

⁷ Véase también las formulaciones que han elaborado diferentes escritoras, filósofas y antropólogas sobre la importancia de la madre en la construcción de las identidades femeninas, como Luisa Muraro, Adrienne Rich, Nancy Friday, Marcela Lagarde, entre otras.

madre, su búsqueda, es lo que motiva la narración, y en ese sentido, la búsqueda misma de la pérdida o identidad fallida de la protagonista.

Esther: la Madre terrible

Como arquetipo —entendidos estos como “formas universalmente existentes y heredadas cuyo conjunto constituye la estructura de lo inconsciente” (Jung, 1998, p. 243)—, la figura de la Madre terrible se desprende a su vez del arquetipo originario de la Gran Madre. Erich Neumann⁸ en *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente* explica que cuando:

la psicología analítica habla de la imagen originaria o arquetípica de la «Gran Madre», no está aludiendo una imagen concreta, presente en el espacio y el tiempo, sino a una imagen del tiempo que opera en la psique humana. La expresión simbólica de este fenómeno psíquico se encuentra en las figuras y creaciones con que la humanidad ha representado la gran divinidad femenina en sus mitos y esculturas (2009, p. 19).

En su exposición, Neumann describe que la Gran Madre contiene en sí los símbolos más diversos y contradictorios, que para la consciencia son incompatibles entre sí, pero para el inconsciente o la mente primitiva coexisten sin problemas; tanto positivo como negativo, masculino y femenino, confluyen

⁸ Pese a las variaciones y discrepancias que se han tenido a lo largo del tiempo respecto a las elaboraciones de Neumann, a la fecha, cuando se intenta explicar el universo simbólico materno es una referencia obligada, incluso aunque se esté de acuerdo en que emanan de una visión dualista y patriarcal sobre las figuras femeninas.

armoniosamente. Pero esta ambivalencia es la que termina por conformarse en una triada: Madre bondadosa, Madre terrible y Madre ambigua, figuras que “constituyen un ‘grupo arquetípico’ homogéneo” (2009, p. 41). Neumann expone la existencia de dos caracteres de lo femenino que constituyen su esencia: el carácter transformador y el carácter elemental. Por un lado, el carácter elemental está sujeto a lo inconsciente, relacionado con la contención del yo al no dejarlo avanzar a su independencia psíquica; por otro, el carácter transformador será la parte consciente del yo que lo impulsa a su independencia, al dinamismo. Estos dos caracteres contenidos en la figura de la Gran madre cumplen funciones de oposición que se acentúan en la división Madre bondadosa, en sus aspectos positivos, y Madre terrible, en sus aspectos negativos.

La Gran Madre es la generadora de la vida y la causante de la muerte, de ella todo surge, a ella todo regresa y todo lo contiene. Pero una vez que emergen figuras aprehendidas por la consciencia de esta ambivalencia se separa, constituyendo los rasgos para una y otra figura. Así, por un lado, la Madre bondadosa es constituida por el carácter transformador: representa el dinamismo, el movimiento; con ella el yo es impulsado a independizarse, a tomar consciencia. Ella es la madre que da y provee, que pone en libertad, es la madre en su relación con el hijo, que protege, alimenta; por otro, la Madre terrible, constituida por el carácter elemental, es:

ese aspecto de lo femenino por el que como [...] gran continente muestra esta tendencia a retener a su lado lo originado en él y abrazarlo como una substancia eterna. Todo lo nacido en él le pertenece y es siervo suyo, e incluso cuando el individuo se ha independizado, para el Gran femenino sigue sin ser en su

autonomía otra cosa que una variante insignificante del sempiterno que el mismo es (Neumann: 2009, p. 40).

La Madre terrible, en oposición o como contraparte y complemento de la Madre bondadosa, en vez de dar, despoja, abandona, fija, retiene. Es la madre devoradora de los cuerpos muertos de la humanidad. Por ello, como señala Neumann,

lo necesario de que la tierra y la vida concebida como femenina tengan que ser inducidas a fecundarse y renovarse con sangre, muerte y cadáveres, esa concepción de canje de la vida por la muerte en la naturaleza viene una y otra vez a reforzar, constela el Gran Femenino como terrible, desmembrador y mortífero (2009, p. 192).

Así, los símbolos de la noche, el abismo, el océano como profundidad devoradora, la tierra mortífera destructora del mundo subterráneo, son todos ellos constitutivos de la Madre terrible, quien posee una fuerza desintegradora negativa que, como fuente de vida, puede, al contrario de la Madre bondadosa que da y provee, quitar y despojar, dejar en “desamparo y desnudez, indefensión ante las penalidades [al yo] y verse arrojado al vacío” (Newmann, 2009, p. 101). De esta manera, presumo que en *Antes* hay una relación con el universo simbólico de la Madre terrible, con sus rasgos constitutivos.

A lo largo de la novela, la voz que narra desde el mundo de las sombras cuenta la persecución de unos pasos y sonidos: “Oía en las noches los pasos que entonces me asustaban, pero creía inofensivos y si de noche no me permitían dormir, de día creía percibir en ellos un dulce arrullo, y tenía sueño [...] Era un sueño dulce” (p. 16). Sin embargo, la percepción de los pasos y los sonidos comienza a cambiar y cada vez el miedo que le provocan a la protagonista va en aumento. Además, estos pasos y sonidos, aunque aparecen tanto en el día como en la noche, potencian el miedo de la niña en el espacio nocturno. Es durante la noche cuando,

auspiciados por la oscuridad, los pasos se convierten en los verdugos y acechadores incansables de la protagonista como si el universo nocturno aumentara su poder. Si como había apuntado ya “*la* miedo” ha sido la herencia de la madre, el lazo genealógico materno, ellas también comparten, como vemos al final de la novela, la percepción de los seres indescriptibles que acosan a la niña, quienes terminan incluso por llevarse a Esther, suponiendo esa fuente primigenia de lo terrible. Son los pasos y los ruidos de los seres que funcionan simbólicamente como el universo terrible de lo materno, son la representación simbólica del sentimiento de abandono y orfandad; de su relación con Esther.

La noche, o el firmamento nocturno, funciona aquí como símbolo de la Madre terrible. El espacio nocturno es a la vez tiempo y lugar. Así, mientras que los pasos y sonidos que persiguen a la niña representan el despojo, desprotección y abandono de Esther en el presente de la niña, el no-lugar desde el que ahora narra es el recipiente terrible, mortífero, al que ha sido arrastrada.

En la medida en que la niña va sintiéndose más abandonada, huérfana, primero con la pérdida de la complicidad con sus hermanas mayores, los perseguidores aumentan su poder sobre ella. Hacia el final de la novela, con la muerte de Esther, no solo la Madre terrible regresa al recipiente mortífero, sino que arrastra con ella a la niña, desprotegida por completo ahora, ignorada también por la abuela a causa del recuerdo de la hija: “Ahora sabía que yo era un trozo de carne inerte al que tenían que proporcionar cuidados y sobre el que se hablaba con preocupación: *¡pobre niña!, ¿quién va a cuidar de ella?*” (p. 106).

Es justo hasta el momento de la muerte de Esther cuando la niña la reconoce como madre, nombrándola. Sin embargo, es este reconocimiento el que potencia la orfandad —ya presumida— y el sentido de desprotección total. Al reconocer, por fin, a la

madre, asume también que su falta ha sido la que imposibilitó su devenir como sujeto.

Pero no son los pasos y los sonidos los únicos símbolos e imágenes simbólicas relacionadas con la Madre terrible que aparecen en la novela. El árbol, “desde el análisis moderno [...], se asimila a la madre” (Chevalier, 1989, s. v. “ÁRBOL”). El alcanfor que es mencionado por la niña representa también a la Madre terrible que, no sólo la abandona, sino que también la “hostilizaba de muchas maneras” (p. 38). Si “la maternidad del árbol consiste tanto en alumbrar y alumbrar al sol como brindar alimento” y “bajo su sombra y protección se cobijan todos los vivientes” (Neumann, 2009, pp. 238, 243), su representación simbólica está puesta aquí para potenciar la desprotección e incluso el rechazo experimentado por la narradora.

Si para las hermanas mayores, incluso para Esther, el eucalipto es protector y proveedor, para la niña protagonista es un ser despiadado que la rechaza:

ustedes no saben lo que es un árbol decidido a estar en contra de una niña. ¡Imaginen sus hojas clamando a coro odios y venganzas, imaginen sus raíces decididas a llevar la contra, a sus ramas, a su corteza, a sus retoños poseídos de ira! No hay imposibles para un árbol así [...] porque el árbol conocía mi voluntad, leía mis deseos y hacía cuanto podía para perjudicarme (pp. 38-39).

Este juego simbólico que se establece intensifica la percepción que la niña tiene de sí misma y de su aceptación como sujeto ante los otros. El alcanfor encarna los rechazos y perjuicios de la Madre terrible. Si la sombra representa la presencia y el cobijo materno, es alejada de ella, si los frutos pueden ser utilizados para la diversión y el entretenimiento, son inservibles. Nada que provenga de la Madre terrible podrá fungir en beneficio de la niña:

ella no provee, priva, no protege, sino que deja en indefensión⁹. Y el alcanfor no solo está presente en el patio de juegos de las niñas, sino también en el estudio privado de Esther. La única ocasión que se les permite entrar, el olor del árbol lo impregna todo. De alguna manera, también el estudio de Esther es un espacio simbólico en el que la niña y sus hermanas no son bienvenidas. La blancura, el olor a eucalipto, parecieran establecer un espacio materno primigenio al que la niña no solo no tiene acceso, sino que ha sido dejada fuera, expulsada. Por única ocasión puede observar el espacio vedado, aunque esto solo funciona como un reforzador de su imposibilidad para ser acogida en él. Pero el estudio no solo funge como espacio materno vedado y primigenio, sino también como umbral de regreso al mundo subterráneo de las sombras: es ahí donde Esther es capturada y llevada a la muerte. Como he mencionado ya, el reconocimiento de Esther de esos seres sobrenaturales plantea la posibilidad de que sea en realidad a ese mundo de las sombras, que simbólicamente significaría una identidad y subjetividad determinada, incluyendo lo materno, lo que la niña intenta desconocer.

Hacia el final de la novela, el árbol vuelve a aparecer junto a la imagen del agua que es también uno de los símbolos maternos por antonomasia y que, además, la niña protagonista relaciona directamente. A partir de la fotografía de una cascada en su viaje a Canadá la narradora reflexiona lo siguiente:

Es lo único que sé que tuve: nada, un chorro de agua en la oscuridad que a fuerza de tanto recordar he borrado por completo. [...]

⁹ Se ha dicho que el episodio del cable electrificando al alcanfor es una respuesta de la ira inconsciente de la niña (Melgar, 2014). Es posible que, simbolizada la madre en el árbol, la niña, quien no manifiesta rencor hacia Esther, ni siquiera desde el no-lugar en el que se encuentra, haya dejado salir reproches reprimidos.

el agua ¿qué era?, ¿era la violenta caída, descomunal, muerte pura, o era el agua del lago, quieta, apacible, serena, amorosa, como madre tierna pero más suave, más acogedora, sin duda más fiel, envolvente?

Y los árboles, ¿cómo eran? ¿Suavemente rodeados de hojas, ásperamente desembocados en ríspidas ramas puntiagudas y desnudas, o muertos en pie? (p. 90).

El agua y el árbol son descritos aquí en toda su ambivalencia. Por un lado, lo positivo y, por el otro, lo negativo, lo terrible. Esto último es lo que impregnará la percepción de la protagonista. En sus recuerdos, es lo terrible lo que ha configurado su mundo, rechazándola, causándole incluso tormentos. Lo simbólico terrible de la madre se ve potenciado por el reconocimiento de su opuesto, lo bueno, el universo de dulzura, cobijo y protección que no recibió nunca.

Hacia el final de la novela, cuando Esther ha muerto y la niña ha quedado completamente en abandono, huérfana, “sola, tirada en el sillón, en la casa que todos habían terminado por abandonar porque la sabían poblada de la que los había dejado para siempre y por mi culpa” (p. 105), ocurre el último suceso simbólico relacionado con la figura de la madre. La narradora, en una especie de ensoñación, atrapada al fin por los pasos y los sonidos, muere justo al momento de la transición a la pubertad. La sangre menstrual, considerada simbólicamente como un umbral, significa el cambio de niña a mujer que conlleva también la adquisición de la potencia generadora de vida, la maternidad. La renuncia de la niña de *Antes* no solo es a formar parte del mundo adulto, sino también al universo materno, sobre todo al terrible, que nunca la acogió bajo su sombra. Disociada del mundo de la infancia y sobre todo del universo materno capaz de transferirle la fuerza y las cualidades suficientes para desarrollar su vida

(Lagarde, 2005, p. 424), la protagonista se estaciona en el continente terrible, en la oscuridad, destinada a rememorar los sucesos que la llevaron a ese limbo, un interminable reproche velado y nostálgico para su Madre terrible.

Carmen Boullosa juega en el plano de lo simbólico con la relación con la madre. Esther es más bien una ausencia construida e interiorizada por la niña del relato y no precisamente la encarnación del universo mortífero y desmembrador, pero que termina por concretarse en la psique de la niña —por su sentimiento de abandono y por la herencia de *ese* miedo simbólico a una aparente existencia determinada— en ese espacio terrible y temido que condiciona su desarticulación como sujeto.

*Renunciar a la madre o la búsqueda de formas
disidentes de habitar y relacionarse*

He intentado esclarecer hasta aquí de qué manera la relación maternofilial representada en *Antes* está implicada en la identidad fallida del personaje que nos narra desde la oscuridad, de la ultratumba. Como hemos visto, la figura de la madre, su recuerdo, funciona como motor del relato, pero también como la causa o condicionante para la situación de la voz que narra. Dentro de la novela, en la relación entre madre e identidad se implican diferentes discursos y registros simbólicos, filosóficos y sociales, aunque algunos solo se atraviesan de manera sesgada.

Apuntaba al inicio que este trabajo se sumaba a las investigaciones que han estudiado la relación maternofilial desde la escisión, aunque me interesaba concentrarme en la vena simbólica que, me parece, atraviesa la novela; sin embargo, es justo desde el espacio de esa relación fracturada que se abren diálogos con las líneas y propuestas, sobre todo desde la teoría feminista,

que han tratado de dilucidar y dar respuesta a ello. En ese sentido, Boulosa se suma, quizás no deliberadamente, a las perspectivas que encuentran en la figura materna uno de los principales vínculos a través del cual los sujetos en crecimiento y desarrollo afirman y forman su identidad.

La elección del tono en el que está narrada la historia, con una lamentación y nostalgia por el deseo hacia la madre, manifiesta que no es la intención sumarse, por ejemplo, a una perspectiva que habla desde el reproche, el encono y el rechazo hacia la madre. Entre el desconocimiento y el anhelo se finca el fallo o fracaso identitario de la protagonista. En una suerte de ambivalencia entre rechazar y desear se estructuran las propuestas de la novela: por un lado, la madre es la representación de un camino identitario que la niña rechaza, por otro, es solo junto a la madre y con su presencia, que nuevas búsquedas identitarias son posibles, de ahí que la escisión entre madre e hija se manifieste en la psique o percepción de la niña en una arquetipificación que emana del universo de la maternidad terrible. A pesar de ello —y de continuar incluso con una suerte de dualismo que hoy día no permite dar cuenta de la pluralidad existente en la construcción de las subjetividades y sus representaciones— lo terrible no es una condena para Esther, la madre real, sino la concreción de la inestabilidad identitaria incapaz de formarse y de emprender la búsqueda de un nuevo camino.

El rechazo de la niña hacia la madre, y luego el lamento por su pérdida y su ausencia, no solo implica un cuestionamiento a la idea de sujeto femenino que, tal como señala Serret, a partir de la brecha que el pensamiento posmoderno abrió entre la noción de un sujeto unitario y la de un sujeto escindido, múltiple, “existe un consenso aceptable en torno a la idea de que las identidades colectivas, en el llamado mundo occidental, están atravesadas hoy en día por un proceso inédito de reconfiguración, con

desenlace incierto” (2006, p. 151), sino también, un espacio de indagación sobre la maternidad y sus figuras. Y aunque no parece haber intención en la novela de proponer o discutir diferentes modelos o posibilidades de lo materno, abre un espacio para pensar en las representaciones que han aparecido a lo largo de la literatura y qué está ocurriendo con ellas en las últimas décadas.

Como he repetido ya, la identidad y lo materno se encuentra en *Antes* dialogando desde la fractura que ha implicado la “pérdida” de los grandes discursos positivistas y naturalistas, tanto en lo privado como en lo público, y en ese sentido la niña, la voz de la novela, es la representación de ese sujeto en vías de definición, en constante búsqueda por nuevas configuraciones y formas de construir y deconstruir subjetividad, pero que necesita a ese primer sujeto de deseo, ya no objeto, para conseguirlo. De alguna manera, así, se construyen y redefinen a la par el yo y lo otro, la hija y la madre.

Referencias

- Bezhanova, O. (2009). La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (4), s. p.
- Boullosa, C. (2015). *Antes*. México: Punto de lectura.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. A. Bixio (trad.). Buenos Aires: Paidós. (1a ed. en inglés 1994).
- Cátedra Alfonso Reyes (2003, octubre 09). Diálogo con Carmen Boullosa sobre su obra literaria. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2g31IhkféTM>
- Chevalier, J. (1989). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cunill, R. (2016). *El Bildungsroman femenino de Ángeles Mastretta y Carmen Boullosa: Hacia una perspectiva posmoderna* (tesis doctoral). Miami: Florida International University.

- Heidegger, M. (1990). *De camino al habla* (2a. ed.). Y. Zimmermann (trad.). Barcelona: Ediciones del Serbal-Guitar. (1a ed. en alemán 1959).
- Ibsen, K. (1995). Entrevistas: Bárbara Jacobs / Carmen Boullosa. *Chasqui*, (2), 46-63.
- Irigaray, L. (1995). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- Jung, C. G. (1998). *Símbolos de transformación*. E. Butelman (notas). Barcelona: Paidós.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Melgar Pernías, Y. (2014). Madres e hijas en los “Bildungsroman” femeninos de Carmen Boullosa: *Mejor desaparece, Antes y Treinta años. Iberoamericana*, (201), 27-45.
- Neumann, E. (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. R. Fernández de Maruri (trad.). Madrid: Trotta.
- Olivares, C. (1996). *Antes de Carmen Boullosa: narrar para recuperar el pasado y entender el presente*. En N. Pasternac, A. R. Domenella y L. Gutiérrez de Velasco (comps.). *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas* (pp. 213-229). México: El Colegio de México.
- Reid, A. (2003). El discurso anticatólico en la narrativa de Carmen Boullosa, *Escritos: Revista del centro de ciencias del lenguaje*, (28), 205-222.
- Romano Hurtado, B. (2014). Rasgos autobiográficos en dos formas de novela corta: *Antes y Educar a los topos*. En G. Jiménez Aguirre (coord.). *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1891-2014)* (pp. 281-290). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serret, E. (2006). *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. Oaxaca: Instituto de la Mujer Oaxaqueña.
- Tomas Maier, A. (2018). Sobre el nombre propio: algunas reflexiones sobre el acto de nombrar y la importancia del encuentro con el nombre de origen en los niños apropiados durante la dictadura

militar. *Actas del X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR* (pp. 80-85). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Vilches Norat, V. (2003). *(Des)madres o el rastro materno en las escrituras del yo. (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)*. Santiago: Cuarto Propio.

Zan, J. de. (2008). Memoria e identidad. *Tópicos*, (16), 41-67.

UNA INQUIETANTE INTIMIDAD: LO SINIESTRO FILIAL EN “COMO UNA BUENA MADRE”, DE ANA MARÍA SHUA

Elsa López Arriaga
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

*Te tapa los ojos y te pregunta quién soy. Tiene las manos y
la voz de tu hija menor. Ahora quiere también tus ojos.*

Ana María Shua

EL UNIVERSO LITERARIO DE la escritora argentina Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) se perfiló desde su juventud temprana¹ como el apasionado intento por reconfigurar, vía la palabra, las tesituras del mundo, de “doblegar el caos de la palabra

¹ En su adolescencia publicó, en 1967, el volumen de poemas *El sol y yo* (premio del Fondo Nacional de las Artes y Faja de Honor de la SADE), sin embargo, concretó su impulso artístico en el tejido narrativo décadas más tarde. Después de esta edición, Ana María Shua solo ha publicado un libro más de poesía de nota infantil: *Las cosas que odio y otras exageraciones* (1998). Pese a que su escritura es muy versátil (narrativa infantil, cuento, novela, poesía, ensayo, guion cinematográfico e, incluso, anuncio publicitario), a lo largo de su trayectoria, encontró en la narrativa su destino estilístico más sólido. Así, sus novelas y volúmenes de cuentos detonan la vastedad y compromiso estético de su escritura; su tendencia a la brevedad, esbozada en sus primeros trazos literarios, le permitió consolidar el género que hizo girar las miradas hacia su escritura: el microrrelato. Heredera de la tradición latinoamericana de la microficción, desarrollada magistralmente por Borges, Cortázar, Arreola, Piñera, Denevi, Ocampo o Valadés, Shua está posicionada actualmente como una de las voces más relevantes del género, una pluma inteligente, afilada y brutal.

para organizarlo en un cierto cosmos privado” (Quevedo, 2017). Lo último alude a uno de los principales motores de su composición escritural: confeccionar sus propias reglas de funcionamiento del mundo, lejos de las coordenadas que demarcan las normativas personales, privadas y cotidianas de otros discursos, porque, como sugiere Josefina Ludmer, “siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo velado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades” (1985, p. 53). Fuera de cualquier generación, pero consciente de la tradición a la cual pertenece, la de las autoras que redefinen la naturaleza de la literatura ante la posibilidad de invertir lo “socialmente diferenciado”, en aras de, como asegura Ludmer, “leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política tal como se filtran en los resquicios de lo conocido” (p. 47), las ficciones de Shua filtran una realidad, en apariencia anodina, para irrumpirla con detalles inquietantes y torcer su rumbo.

Eugenia Flores puntualiza que “Shua limita el espacio de la acción, logrando una concentración temática que privilegia el efecto claustrofóbico y la drástica concentración y reducción de opciones posibles” (2001, s. p.). En efecto, la narradora argentina presenta continuamente a sus lectores, sobre todo en sus cuentos y novelas, panoramas distópicos de su cotidianidad, visiones sin esperanza o situaciones indeseables, fracturas de la realidad, complejos entresijos de los esquemas sociales, culturales o políticos, así como los valores y costumbres de la vida familiar cotidiana, coyuntura de la pasión y el horror.

En el diario de escritura con el cual se entreteje su novela *Hija* (2016), la escritora argentina asienta uno de los puntos nodales de su perspectiva a propósito, puntualmente, de la maternidad: “Ese recuento de culpas con el que nos sumergimos todas las madres cada vez que dudamos (con más frecuencia de lo

necesario) de lo que hicimos por/para/contra nuestros hijos” (Shua, 2017, p. 85). Este comentario encuentra voz en la ficción después del nacimiento de la hija de la protagonista:

Así comenzó para Esmé la peor de las culpas, la que se retroalimenta, la que no tiene límites ni puede ser controlada: la pesada culpa de sentirse siempre culpable y de encontrarse, así, en una situación de debilidad, de fragilidad, que convierte al culposo en alguien tan fácil de manipular, una marioneta dispuesta a bailar al son de cualquiera capaz de advertir sus dudas, sus miedos, su constante, aburrida, inagotable y agotadora sensación de culpa. La culpa de ser madre (p. 81).

En esta visión de la maternidad, la culpa guarda correspondencia con el debate de la normativa y de la vigilancia social sobre la conducta materna, en vínculo con lo femenino. La culpa en la que repara el ejemplo no remite a una suerte de arrepentimiento por dar a luz, sino a la posibilidad latente, a partir de la capacidad biológica de la reproducción, de fracasar ante un “deber ser” de la conducta materna, culpa anticipada frente a la responsabilidad que se adjudica a la mujer madre respecto a la conducta de los hijos, culpa también por dejar de pertenecerse a sí misma. Esta sensación permea la carga valorativa de la idea de *buena madre*, que empieza a fraguarse a partir del último tercio del siglo XVIII. La noción de lo materno se ubica, así, en el umbral entre la naturaleza y la cultura, en un espacio donde se posiciona a la mujer entre sí misma y lo otro. Desde este punto de vista, con la experiencia de la maternidad, el cuerpo de la madre se ajusta a un esquema diferente de la relación con el mundo, pues el cuerpo femenino se convierte en sede de otro, con ello implica una suerte de enajenación de dependencia ontológica (Maradei, 2016).

En uno de sus ejes, la narrativa de Ana María Shua explora el amplio espectro de las posibilidades que conceden mecanismos como la fantasía, lo grotesco, lo perturbador y lo ominoso, para denunciar lo ajeno, alienado y, muchas veces, perverso del complejo funcionamiento de las relaciones maternofiliales. Tal es el caso de uno de sus más significativos escritos respecto a la maternidad: el cuento “Como una buena madre”, que abre el volumen de relatos con el mismo nombre, publicado en 2001. En él, la autora subvierte el culto a la perfecta madre abnegada y sustituye el amor incondicional entre madre e hijos por el desprecio y la agresión. En esa medida, me interesa detenerme en dicho relato para analizar las estrategias cuentísticas de Shua a partir del *unheimlich*, o bien, lo siniestro u ominoso, detonante de la sensación de extrañamiento causada por los propios hijos, como antítesis del modelo de la *buena madre*. Con ello, apuntaré la manera en que la imposición de ese ideal desencadena una atmósfera aterradora de combate entre la madre y sus hijos, cuando estos rompen el orden del espacio íntimo, de refugio, y lo vuelven el más inseguro de los lugares mientras proyectan un vínculo hostil y ominoso.

La casa familiar o el espacio claustrofóbico y agonístico

Con una narración sencilla y lineal, “Como una buena madre” tiene por centro anecdótico el conflicto de la maternidad intensiva. El relato narra un día delirante en la vida de una mujer sola a cargo de sus hijos. La protagonista, nombrada únicamente como Mamá —negándole toda identidad más allá de la procreación, definiéndola en función de sus hijos, los otros—, vive el agotamiento, la frustración y la culpabilidad en el encierro del cumplimiento de su rol de madre de tres hijos: Soledad, Tom y el bebé.

Mientras su marido se encuentra de viaje, Mamá lleva a cuestas, en sumiso silencio, con el “sublime” sacrificio de la cotidianidad, las dificultades de su matrimonio y la responsabilidad absoluta de ama de casa: el orden, la limpieza, las compras, el cuidado y educación de los hijos. La situación vital del personaje se ciñe a las normas vinculadas con el imaginario cultural del modelo de la buena madre, aquella imagen positiva de la cuidadora del hogar, de la heroína doméstica, cuya capacidad de intervención se reduce al espacio íntimo de las paredes que habita.

La casa se constituye como el centro del universo familiar y representa las sensaciones de estabilidad y bienestar. De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant, “la casa es también un símbolo de lo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno” (1986, s.v. “CASA”). En cuanto espacio simbólico, la casa guarda un vínculo con el cuerpo, el ser interior y los distintos estados del alma. Esta relación se fija en “Como una buena madre” a través del proceso subjetivo de Mamá. El espacio familiar de seguridad maternal revira en un entorno claustrofóbico y agonístico, que define los movimientos del desarrollo psíquico de la protagonista hasta ubicar, en un mismo plano, la dualidad del espacio: la casa, el espacio propio de la madre, termina por desgastarla y destruirla.

La dinámica espacial del relato se establece en función de la atmósfera interior de Mamá, cuyas posibilidades se reducen cada vez más. La habitación, la cocina y el baño, último reducto del confinamiento representan el tono *in crescendo* de la angustia de la protagonista, quien, después de tener “calma. Firmeza. Autoridad. Amor” (Shua 2002, p. 60)² y paciencia en el actuar determinante frente a la conducta de sus hijos, termina dejándose

² Cito el cuento por esta edición, por lo tanto, en adelante, apuntaré solo el número de página en el cuerpo del texto.

vencer por una sensación agónica, como señalan Noguerol y Winks: “Insecurity over her desitions, guilt over her actions, a desire to isolate herself, feelings of rage toward her children (although she tries to convince herself otherwise), violence, and ultimate desperation in defeat” (2013, pp. 17-18). Para la protagonista, la maternidad se convierte en un lastre de angustia y resentimiento con repercusiones directas en su desgaste físico y psicológico.

Desde la primera estampa del cuento, se presenta la confrontación entre la realidad de Mamá y la imposición de modelos opresivos a través de consejos, advertencias, manuales y guías no científicas sobre la maternidad:

Mamá siempre leía libros acerca del cuidado y la educación de los hijos. En esos libros, y también en las novelas, las madres (las buenas madres, las que realmente quieren a sus hijos) eran capaces de adivinar las causas del llanto de un chico con sólo prestar atención a sus características (p. 259).

Esta anotación, aunque anuncia el impacto negativo de los discursos reguladores en la conciencia materna, adquiere pleno sentido a la luz de las tribulaciones de Mamá por no hacer lo que debería. Su conflicto se traza a partir de la que será la idea recurrente a lo largo del texto, en cuanto confirmación de ordenamiento del carácter elemental de la maternidad: “Las buenas madres, las que realmente quieren a sus hijos”, un estribillo constante en el relato, un *ritornello* —según lo definen Noguerol y Winks— que siempre irrumpe en la narración para enfatizar la duda agónica de Mamá, desbalanceando el intento de protección, cuidado y amor a los hijos.

El título del relato se establece a manera de antítesis de las expresiones y sentimientos de la protagonista. La narración en

tercera persona funge como coyuntura de ese contraste, pues articula, de manera estratégica, el discurso cultural impositivo con la intimidad subjetiva de Mamá. Shua representa, de manera muy meticulosa, la desviación del canon y sus líneas elementales con el recurso de la culpabilidad de la madre por la tensión generada entre el “ser” y el “deber ser”, lo cual se advierte en la angustia de reprimir aquellas actitudes “poco maternas” en las que incurre:

Mamá tomó a Soledad de los brazos y la zamarreó con fuerza, tratando de demostrarle, con calma y con firmeza, que le estaba dando el justo castigo por su comportamiento. Tratando de no demostrarle que tenía ganas de vengarse, de hacerle daño. Tratando de portarse como una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos (p. 260).

La puesta en duda del amor por sus hijos, así sea momentánea, además de sembrar la incertidumbre respecto a la identidad, experiencia y, sobre todo, cordura de la protagonista, encuentra un perfecto aliado en la construcción del espacio claustrofóbico, ensordecedor y apabullante, para generar en ella continuas crisis. En correspondencia con el mundo interior de Mamá, el espacio familiar empieza a desplomarse:

Mamá volvió a prestar atención a la voz lejana, con ecos, que venía desde el tubo de teléfono. Entregaba una atención absoluta, concentrada. Al principio sonreía. Después dejó de sonreír. Después habló mucho más alto de lo necesario para ser oída. Después hizo gestos que eran inútiles, porque su interlocutor no los podía ver. Después cortó y sintió que tenía ganas de llorar y que quería estar sola. Después escuchó un ruido largo, complejo y violento. Tomó gritó. Mamá corrió a la cocina (p. 265).

A la manera de un anuncio del caos que se desatará en desbandada, este episodio, donde los niños destruyen la cocina (tiran comida, rompen la alacena, quiebran la vajilla y un plato con valor sentimental) mientras Mamá atraviesa una disputa marital vía telefónica, descubre la atmósfera sombría de inquietud al interior de la protagonista que se proyecta en una construcción sofocante y abrumadora fuera de ella.

Si el hogar es el centro del relato, no es gratuito que su dinámica ambivalente apunte la correlación entre la subjetividad de Mamá y el espacio de donde espera escapar, precisamente como una configuración simbólica de la liberación de sí misma. Por este motivo, su hartazgo y malestar recalcan en su espacio físico y anímico. En la medida en que el imaginario de la maternidad se moviliza por medio del mito de la satisfacción femenina, cualquier gesto hostil de una madre hacia sus hijos pervierte el paradigma moral de bondad, decencia y entrega absoluta. Dicha fractura deriva en la “duda agónica”³ de la madre que está obligada a disimular, tras el velo de la maternidad ejemplar, sus sentimientos de hostilidad y antipatía por su rol o sus hijos.

Esa construcción de la experiencia aterradora de ser madre se dibuja a partir del espacio por antonomasia de la vida cotidiana, en un ejercicio simbólico de representar la mente materna como el mismo hogar indómito donde habita. De acuerdo con Victoria García Serrano, el relato de Shua “presenta a una mujer a punto de sufrir una perturbación mental y el hecho de que

³ María Victoria García Serrano considera la noción de “duda agónica” al embate de la protagonista con la maternidad y con los preceptos del modelo de la buena madre, desde donde evalúa su propio comportamiento. Para la estudiosa, la “duda agónica” es la esencia del relato, porque la obsesión reiterada de mostrar sus aptitudes y amor maternos “pone de manifiesto la tortura mental a la que se somete incesantemente la protagonista” (2001, s. p.).

cumpla el papel de madre está en estrecha relación con esa inminente perturbación” (2001, s. p.). En esta lógica, el relato atiende al tópico que vincula las perturbaciones mentales y la maternidad, en mucho, resultado de la compleja internalización de rígidos códigos culturales respecto al papel de la madre.

En la tradición literaria, la alteración del estado mental de la madre, o bien, a raíz del rol de la maternidad, puede consolidarse de dos maneras, según apunta García Serrano: ya por describir el proceso evolutivo del trastorno, ya por situar la narración en la etapa final de la perturbación. La disposición del relato “Como una buena madre” sucede en un curso transformativo del orden mental de la protagonista, reforzado por la atmósfera paulatinamente siniestra de su maternidad de tiempo completo. El cuento de Shua sigue la línea pautada por otro relato: *The Yellow Wallpaper*, de Charlotte Perkins. Vale la pena considerar el texto de Perkins porque sus ecos resuenan en el cuento de Shua, no solo en la medida de la descripción de la realidad cada vez más aterradora de una madre, simbolizada en la fuerza aniquiladora del espacio familiar, también porque, con la lucidez de su estilo discursivo, descubre una perspectiva ambigua y alienada de la experiencia de la maternidad. El deseo liberador de las protagonistas de ambos textos perfila el agotamiento emocional ante su insuficiencia como madres. Ello genera un efecto delirante de las situaciones más cotidianas y, por tanto, el efecto de lo ominoso.

Lo siniestro filial: revelación de la amenaza infantil

En su reconocido ensayo de 1919, *Das Unheimliche*, con traducciones variables entre “Lo siniestro”, “Lo extraño” o “Lo ominoso” —entendidos aquí como sinónimos—, Sigmund Freud explica el *unheimlich* como la experiencia inquietante en medio

de lo consabido, es decir, la sensación terrorífica en lo que era propio o familiar y sobrevino ajeno o incierto. Para Freud, lo angustiante aparece en contraposición a lo íntimo, cotidiano o familiar. En ese entorno de lo próximo, la experiencia sucede mucho más terrorífica y agobiante.

Si en algunas de sus acepciones el *heimlich* remite a lo hogareño, lo doméstico, lo “confiable, propio de la entrañable intimidad del terruño; el bienestar de una satisfacción sosegada, etc., una calma placentera y una protección segura, como las que produce la casa, el recinto cerrado donde se mora” (Freud, 2009, p. 222), su opuesto, el *unheimlich*, evoca la ambigüedad de lo extraño, ajeno e inseguro. De tal forma, la experiencia de lo ominoso se instaura en la confluencia de quien la experimenta y la influencia del entorno, por ello, tiene por elemento desencadenante a la incomodidad en lo conocido. Ahí se encuentra la clave de la perversión de la casa familiar en correspondencia con el desorden mental de la protagonista del relato de Shua, en lo aterrador de un espacio cotidiano indómito. Más allá de las inestables fronteras en la definición de dichas nociones, me interesa aquí tomar como punto de partida uno de los apuntes que Freud señala, a partir de Schelling, respecto a la definición de lo ominoso: “*unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (2009, p. 225).

En “Como una buena madre”, la idea del cuerpo femenino, recipiente y perpetuador de vida, señala una connotación compleja respecto al escaso dominio de Mamá sobre su entorno, sus hijos y ella misma. La tensión entre lo oculto y lo revelado enfatiza el proceso biológico natural de la maternidad en contraste con el desaliento y frustración que deben ser acallados. Si, por un lado, Mamá no puede controlar el flujo de leche de su pecho, respuesta instintiva al llanto —“Se filtraba ahora el llanto del bebé. Como una respuesta automática de su cuerpo, empezó a

manar leche de su pecho izquierdo empapándole el corpiño y la parte delantera de la blusa” (p. 261)—, sí puede, por otro lado, reprimir su extenuación: “Agradecía casi el dolor físico que le permitía evitar las sonrisas, hasta llorar un poco” (p. 267). Sin necesidad de un advenimiento irregular —una de las manifestaciones más comunes de lo siniestro en la literatura de corte fantástico—, en un giro estético muy cuidado en el relato, la situación antitética que experimenta Mamá respecto a la relación con sus hijos suscita en ella una incomodidad que irrumpe en lo cotidiano, una incertidumbre ante lo conocido. Esa falta de orientación dentro de su propio medio la dispone para la impresión de lo ominoso en las cosas y sucesos de su día a día, pues, de acuerdo con Freud, “lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta” (2009, p. 221).

La práctica de convergencia de oposiciones define las esferas funcionales de Mamá en una dicotomía adentro/afuera o interior/exterior. Aquello misterioso, desconocido, secreto, en contraposición con lo revelado o conocido. La dualidad se presenta, primero, en la fractura de la intimidad del hogar con la presencia de un agente externo, el repartidor de verduras, quien pone en evidencia el contraste de realidades en cuanto a la conducta de Mamá: “Ahora había un testigo, alguien más se había dado cuenta, sabía qué clase de madre era ella” (p. 262). Conforme avanza el cuento, la dicotomía alcanza mayor fuerza significativa dentro del espacio íntimo, en una propuesta entre abrir y cerrar los ojos ante las conductas filiales, entre mostrar su táctica de juego de poder y de manipulación psicológica, y encubrirlas o justificarlas en cuanto divertimentos infantiles inofensivos, al grado de ocultar la perversión que los une en acción contra el cuerpo materno.

Madre e hijos, en plena conciencia de la otredad de sus cuerpos, que alguna vez fueron el mismo, simultáneamente único y compartido, establecen la lejanía y la diferencia, un hecho

perturbador en la medida en que con la maternidad sucede una suerte de bifurcación de la madre entre ella y otro cuerpo: “Sentía también que una parte de ella misma se iba a través de los pezones” (p. 263). Este otro organismo es inquietante, incomprensible, un cuerpo extraño en lo más íntimo, un cuerpo potencialmente maligno⁴. Shua responde a la difícil aceptación de la independencia del cuerpo de los hijos, es decir, ya no forman parte del cuerpo materno:

Es intolerable. Que sea una persona distinta a uno [...] por alguna misteriosa razón, es casi inevitable que volvamos a poner en nuestros hijos toda esa carga de que deberían ser continuamente de nuestro cuerpo y de nuestra mente. Sólo el hecho tan sencillo y tan obvio de que son personas diferentes a uno es muy difícil de aceptar (Serrano, 2016).

Una diferencia tan difícil de asumir que en “Como una buena madre” los hijos representan la extrañeza, así trate de voltear la mirada siempre con un gesto apologético signado por el amor materno, pues no hacerlo significaría poner en evidencia su

⁴ En su texto sobre la maternidad, *Línea negra* (2020), Jazmina Barrera recurre a la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, para ilustrar la idea del extrañamiento que provoca dar vida a otro ser. Además de reparar en el sentido de entrega absoluta implícita en la noción de “dar vida”, en tanto que la madre deja de ser ella misma por y para otro, Barrera percibe en Frankenstein y su criatura la metáfora del alumbramiento, de la creación de vida, pero también de la historia de terror que supone la maternidad. Según la autora, uno de los pasajes más significativos es cuando la monstruo cobra vida e intenta matar a su creador, un fragmento terrorífico, “una pesadilla de posparto”. Esta reflexión es sumamente significativa respecto a la potencial perturbación y el horror que acompañan a la experiencia de reproducirse, en su sentido de engendrar otro cuerpo a partir del propio, lo cual posibilita la observación de sí en otro, la permutación del yo en el otro; sin embargo, ese otro puede convertirse en una figura amenazante, justamente por su condición de ajeno, y volcarse contra su “creador”.

incapacidad de cumplir con el código de la buena madre: “Sus hijos. Los quería. La querían. El amor más grande que se puede sentir en este mundo. El único amor para siempre, todo el tiempo. El Amor Verdadero” (p. 271). Elsa Drucaroff reconoce en la dualidad casi contradictoria del amor materno de Mamá un guiño de humor negro, tan característico de la escritura de Shua, que busca cuestionar la idealización de la maternidad:

Como siempre que está en juego el cuerpo en su sufrimiento, agotamiento o mutilación, el humor negro aparece para castigar las miradas ingenuas, simplificadoras y archiestereotipadas del amor maternal y para subrayar el misterio de un cuerpo que crea y expulsa a otro cuerpecito, desvalido en tanto depende durante mucho tiempo del Gran Otro, para sobrevivir, todopoderoso en tanto se apropia de esa carne para siempre, con el arma más efectiva e invencible: el amor absoluto, apasionado, incondicional que despierta en quien le ha dado vida (2001, s. p.).

Aunque el humor presente en el relato no sea materia de este estudio, no puede obviarse que, en efecto, la transgresión de los lindes del cuerpo materno funciona como enclave para la significación del cuento, no solo porque define una angustiada desvinculación entre Mamá y sus hijos, negando ese sentido de propiedad encubierto por el amor materno, también porque esa apropiación todopoderosa vira en un enfrentamiento físico destructivo, en una búsqueda retorcida de ese amor puro, entregado y verdadero. La idea se enuncia, con gran nitidez, en el diario de su citada novela *Hija*:

El amor de los padres hacia los hijos es un amor que incluye una dosis de locura. Una pizca más allá se convierte en odio, incluye el odio. No es sólo por vengarse de Jasón que Medea mata a sus hijos. Es también para librarse de sus hijos, es por sus hijos

mismos, por la frenética relación que los une, por esa sensación de dependencia absoluta que provoca el amor maternal. Se depende de lo que se ama. Cuando se ama de manera tan absoluta y brutal, se depende absoluta, brutalmente (Shua, 2017, p. 129).

Los tres hijos de Mamá evocan un cuestionamiento constante de la autora: ¿una madre puede aceptar que sus hijos no sean buenas personas? Tom, Soledad y el bebé dan cuenta de un ejercicio bastante ambiguo de la maldad que tiene por telón de fondo la urdimbre del horror y la inocencia. Nada tiene de arbitrario, pues, que sean niños, figuras frecuentes del horror, los personajes mediante los que se suscita la manifestación de lo siniestro. Ese gesto puede articularse con lo que la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda denominó “horror blanco”.

En su novela *Mandíbula* (2018), cuyo principal hilo conductor es el complejo y retorcido vínculo materno filial de los personajes femeninos, Ojeda propone una perspectiva de lo malévolo y lo perverso como posibilidad de la indefinición de la edad blanca, es decir, cuando un niño-adolescente puede ser tan inocente como pervertible. Con un aliento claramente lovecraftiano, el capítulo XXI de la novela consiste en una reflexión casi teórica de gran factura estética que enmarca el sentido del texto y se convierte en uno de los capítulos centrales. De estas reflexiones, me interesa destacar que el horror blanco repara en el carácter de absoluta potencia de lo blanco, que parece ser nada, pero puede ser todo. En esta representación, el horror blanco se ubica también en una edad incierta: la adolescencia; sin embargo, es en la niñez donde tiene su simiente, porque lo blanco, sin duda, simboliza la pureza y la luz, pero también la indefinición o la muerte. En la esfera de lo amenazante, lo blanco también anticipa lo terrible, pues parece estar preparado para enturbiarse. Desde esa indefinición, lo inquietante yace en lo cercano, pero que es imposible entender.

En esta medida, lo siniestro encuentra su lugar en la apertura de ese espacio de indeterminación, de potencia, donde se revela a medias lo que debiera estar oculto.

Siguiendo esta línea, la potencialidad de la inocencia infantil y su pureza angelical pone en entredicho su perfección benevolente o piadosa, porque su ambivalencia supone también la posibilidad de mácula, una corrupción en latencia. La blancura es también silencio, un mutismo que contiene, a su vez, el misterio de lo terrible, como advierten las primeras líneas del cuento de Shua:

Sólo cuando se trataba de atacar al bebé Tom se volvía asombrosamente silencioso, esperando el momento justo para saltar callado, felino, sobre su presa. El silencio era, entonces, más peligroso que los gritos: ese silencio en el que Mamá había encontrado una vez a Tom acostado sobre el bebé, presionando con su vientre la cara (la boca y la nariz) del bebé casi azul (p. 259).

La problematización desencadenante de la atmósfera perturbadora de “Como una buena madre”, sugiere una lectura desde el extrañamiento producido por los hijos, criaturas que, en el universo del relato, representan lo cotidiano, lo aparentemente puro, lo inocente, aquellos de quienes nunca se sospecharía, justo una de las manifestaciones, diría Freud, más hirientes de lo siniestro. Con todo, las acciones de los niños causan la sensación de ser premeditadas, tal cual acusa Soledad a su hermano: “Tom lo quiere matar al bebé pero no sin querer. ¡Lo quiere matar a propósito!” (p. 264).

El efecto de lo siniestro opera como una torcedura en el rumbo vital a partir de un combate cuerpo a cuerpo entre Mamá y sus tres hijos. Esa relación “absoluta y brutal” de la que habla Shua se revela en la confrontación de una víctima con sus victimarios.

Pese a que Mamá, atrapada por la culpa, responde ocasionalmente al comportamiento de sus hijos con alguna nalgada o bofetada, termina por convertirse en una víctima pasiva y aceptarse sometida a unos hijos que, como afirma Drucaroff, “son como un *alien*: peligrosos, atroces, se aman terriblemente y fascinan, y son, por eso, capaces de matar y devorar a las madres que los adoran” (2001, s. p.). Una serie de ataques de los niños a Mamá, cada uno más grave y encubierto con la apariencia de accidente, traslucen una práctica del poder de un cuerpo sobre otro.

La primera de las agresiones lleva la impronta de la “travesura” infantil. Soledad, en un supuesto afán de defender a su hermano porque Mamá le propinó una nalgada, “le dio un empujón a Mamá con bastante fuerza como para hacerla caer de rodillas, con las manos hacia adelante. Sintió un dolor afilado con la palma de la mano derecha [...] Mamá había caído sobre un vidrio roto. Se miró la mano lastimada. El tajo era profundo y sangraba” (pp. 266-267). Si la mano simboliza la potencia y el dominio, la primera de las laceraciones de Mamá supone la pérdida de fuerza y superioridad. Su mano derecha ya no funciona como receptor y proveedor de seguridad y cuidado, con un tajo profundo, la mano, que no puede dejar de sangrar, comporta la simbólica universal de vehículo de vida, de calor vital, de espíritu y de alma, “de todos los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se emparentan con el sol. A estos valores se les asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, s. v. “MANO”), entonces, remite también al sacrificio y a la entrega. En este orden, la primera acometida de Soledad muestra el poder de los niños ejercido en detrimento de la fuerza, candidez, vitalidad y autonomía física de su madre.

Mamá empieza a experimentar el temor urdido por la ruptura de lo armónico de su propio límite. La angustia del personaje aparece incontrolable por la posibilidad, no aceptada

explícitamente, de las conductas atroces de Tom. El momento álgido del cuento se desata a partir de un grave asalto, que la protagonista intenta, sin conseguirlo del todo, comprender como parte de un juego infantil:

Caminando despacio (el tobillo latía dolorosamente) fue a la cocina. Se agachó para abrir la puerta del horno y vaya a saber por qué alcanzó a darse vuelta justo a tiempo para ver a Tom y a Soledad ya definitivamente aliados (pero qué bueno que los hermanos sean unidos, que se ayuden entre ellos), sus cuatro manitas empujándola desde su inestable posición, en cuclillas, contra el horno caliente. Pudo moverse hacia un costado antes de caer, quemándose solamente el antebrazo izquierdo, que rozó la puerta abierta. Puteó de dolor y también de miedo (p. 270).

La acotación “qué bueno que los hermanos sean unidos, que se ayuden entre ellos” representa el desesperado y último intento por justificar a sus hijos, por identificarlos inútilmente en la esfera de lo familiar y conocido, por negar el efecto, ya eminente, del extrañamiento. En este momento, Mamá se encuentra de frente a lo ajeno, su enfrentamiento con lo inquietante da inicio cuando percibe la sensación de temor y angustia: “Puteó de dolor y también de miedo”. El terror que experimenta ante las criaturas nacidas de su cuerpo desdibuja con brusquedad la normalidad de su día a día e implica la capacidad perturbadora de sus hijos, “poderosos e imparables, estos niños pueden dañar o ejercer sus poderes malignos” (Drucaroff, 2001, s. p.).

Ya en una atmósfera atemorizante, los niños empiezan a acosar a Mamá, a burlarse, a gritar, a convertir los confines del departamento, antes lugar de acogida, en un punto de expulsión, un espacio inhospitalario e inhabitable. Lo siniestro, entonces, no proviene del exterior, se teje no solo desde la casa familiar, sino desde la intimidad del cuerpo. Durante un pasaje muy

significativo en este sentido, Soledad y Tom embisten contra esa corporeidad símbolo de su origen, tocándola, tratando de arrebatarle una individualidad que, al parecer, ahora les pertenece: “Con todo su peso, Soledad se abalanzó sobre mamita para desabrocharle la blusa, mientras Tom le metía las manitos por abajo. El ataque fue repentino, mamá no lo esperaba y su nuca golpeó fuerte contra los azulejos blancos y celestes” (p. 272). El episodio compone el efecto siniestro a partir del lenguaje infantil del término “mamita” en contraposición al enfrentamiento. Ya no se trata de un juego, sino de un “ataque”, de un acto premeditado, mácula en un escenario blanco y celeste. La inocencia desvela de pronto su faz extraña e inhóspita, cognoscible, pero ajena.

El gesto perturbador de los hijos acechantes obliga a la protagonista a huir, aterrada. Movida por el miedo, Mamá finalmente se despoja por completo de la obligación de la buena maternidad y contiene, en abierta batalla, a Soledad y a Tom: “Corrió hacia el baño apoyándose en las paredes, sintiendo que Tom y Soledad se levantaban, escuchando sus pasitos livianos y veloces otra vez hacia ella, alcanzó sin embargo a meterse en el baño y cerrar la puerta hasta que Soledad, jadeando de dolor pero todavía en silencio, tuvo que sacar el pie” (p. 272). A la angustia por liberarse de las criaturas monstruosas en que se han convertido sus hijos, se suma un temor más intenso: los niños tenían al bebé y debía salvarlo, a manera de un último gesto de esperanza de su función materna, de rescatar la apropiación de ese “cuerpecito”, en palabras de Drucaroff, para no perderse a sí misma por completo. Mamá, maltrecha, se enfrenta a sus hijos en la empresa de rescatar al más pequeño. Los empuja, los golpea, escapa, se encierra nuevamente con el bebé en brazos. En ese momento se hace manifiesta la potencia del relato en una última transgresión de la protagonista: la vuelta a la vinculación biológica.

Bajo asedio, Mamá conforma un nuevo espacio familiar lejos de toda amenaza, no en la lógica de ser “una buena madre”, por el contrario, en esa enajenada relación de pertenencia, que a su vez es una manera de hacer perdurar su propia identidad: “Su bebé. Chiquito. Indefenso. Suyo. Mamá lo abrazó, lo olió. La leche empezó a fluir otra vez, mansamente, de sus pechos. [...] Mamá lo acunó mientras cantaba una dulcísima melodía sin palabras. El bebé era todavía suyo, todo suyo, una parte de ella” (p. 273). Esta acción contribuye a la perturbadora imagen conclusiva del relato, confirmación absoluta de la amenaza ineludible, renovación de la acometida de la criatura más inocente, “el más pequeño, el angelical querubín, el más débil, el capaz del más atroz sadismo” (Drucaroff, 2001, s. p.), contra el Otro primordial, el cuerpo materno.

Al final, el bebé priva a Mamá de toda posibilidad de escapatoria, porque deviene en un ser ominoso y terrible:

Movía incontrolablemente los bracitos como si quisiera acariciarla, jugar con su nariz [...] Algunos movimientos parecían completamente azarosos, otros eran casi deliberados, como si se propusieran algún fin. El índice de la mano derecha del bebé entró en el ojo de Mamá provocándole una profunda lesión en la córnea. El bebé sonrió con su sonrisa desdentada (p. 273).

Posiblemente esta sea la imagen más clara de la ambigüedad del carácter siniestro de los hijos, pues, además de sugerir la ambivalencia entre lo azaroso y lo deliberado, entre cubrir y revelar, pone en tensión nuevamente lo propio, el bebé, y el momento de extrañamiento movilizado por la aterradora, casi bestial, sonrisa. La lesión final en el ojo de Mamá tiene importantes implicaciones: al tratarse del órgano de la percepción sensible, la rasgadura en la córnea funciona como potenciador de la revelación absoluta de lo impropio y lo extraño en el ser más cercano.

La efectividad de lo siniestro en la relación maternofamiliar de “Como una buena madre” encuentra su resolución en la idea que se replica constantemente: lo terrible subyace a la inocencia del juego infantil. La fuerza de este relato, como acontece en la narrativa de Ana María Shua, transita entre distintas realidades tensoras a lo largo de cada página. En la superficie se encuentra el universo real tangible, moldeado por normas consabidas y estructuras paradigmáticas; en lo profundo, pervive una realidad insondable, un misterio latente con sus propias leyes. El ejercicio literario de la argentina obedece a la configuración ambigua del ser humano y a su compleja interacción con el mundo que lo rodea, tan propio, conocido y familiar como inestable, incómodo y atemorizante.

Referencias

- Barrera, J. (2020). *Línea negra*. México: Almadía.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. M. Silvar y A. Rodríguez (trads.). Barcelona: Herder.
- Drucaroff, E. (2001). La lección de anatomía: narración de los cuerpos en la obra de Ana María Shua. En R. Dahl Buchanan (ed.). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua* (s.p.). Washington DC: Agencia Interamericana para la Cooperación y Desarrollo. Disponible en http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens2_3/index.aspx
- Flores de Molinillo, E. (2001). Soy paciente: La metáfora hospitalaria. En R. Dahl Buchanan (ed.), *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua* (s.p.). Washington DC: Agencia Interamericana para la Cooperación y Desarrollo. Disponible en http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens2_3/index.aspx

- Freud, S. (2009). Lo ominoso. En *Obras completas* (vol. XVII, 2a ed.). J. L. Etcheverry (trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- García Serrano, M. V. (2001). La duda agónica en “Como una buena madre” de Ana María Shua. En R. Dahl Buchanan (ed.). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua* (s.p.). Washington DC: Agencia Interamericana para la Cooperación y Desarrollo. Disponible en http://www.educoas.org/Portal/bd-digital/contenido/interamer/interamer_70/ens6_1/index.aspx
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (eds.). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Maradei, G. (2016). Cuerpos que insisten: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, (1), 246-263.
- Noguerol Jiménez, F. & Winks Ch. (2013). Driven up the Wall: Maternity and Literature in Contemporary Latin American Women Writers. *Review: Literature and Arts of the Americas*, (1), 13-19.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Barcelona: Candaya.
- Quevedo Rojas, A. (2017, septiembre 09). El goce de escribir en Ana María Shua. Una entrevista. *Vallejo & Co. Revista electrónica de arte y literatura*. Disponible en <http://www.vallejoandcompany.com/el-goce-de-escribir-en-ana-maria-shua-una-entrevista/>
- Serrano, V. (2016, agosto 14). Ana María Shua. Como una buena madre. Entrevista. *Radar libros*, suplemento de *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5910-2016-08-14.html>
- Shua, A. M. (2017). *Hija*. México: Axial.
- (2002). Como una buena madre. En *El terror argentino* (pp. 259-273). E. E. Gandolfo y E. Hojman (sel. y pról.). Buenos Aires: Alfaguara.

EN LAS SOMBRAS DEL RELATO:
AUSENCIA Y AGENCIA DE LA MATERNIDAD
EN “LA MEDIDA DE LAS COSAS”
DE SAMANTA SCHWEBLIN

Sergio Javier Luis Alcázar
EL COLEGIO DE MÉXICO

EL PROCESO DE BÚSQUEDA, desmontaje y redefinición de lo femenino se ubica en el centro de las discusiones sobre el campo literario hispanoamericano del siglo XXI. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019) y *Esas que también soy yo. Nosotras escribimos* (2019) son dos antologías recientes que dan cuenta de las múltiples apropiaciones de estilos, temas y tipos ficcionales que las escrituras femeninas ejercitan¹.

Estas prácticas de visibilidad en la producción cultural advierten que las escritoras, ocultas por años al margen, configuran una nueva aproximación hermenéutica que propone “un mejor reflejo de las transformaciones que ha vivido el mundo y que

¹ Ambos compendios son representativos porque, por una parte, comparten criterios de edición: un amplio conjunto de cuentos, autoras de diversas generaciones, lugares de Hispanoamérica y grados de participación y permanencia en el campo literario. Por otra, los tipos ficcionales compilados atienden dos aproximaciones en contrapunto: *Insólitas...* da cuenta de mundos ficcionales no miméticos que desafían la constante referencialista de la literatura contemporánea; por el contrario, en *Esas que también soy yo...* los mundos son, en su mayoría, realistas, pero con una distancia al reelaborar los temas clásicos, como el amor y la muerte, que resultan irónicos o se leen en clave de sospecha.

funcione como un instrumento crítico más justo y emocionante” (Zapata, 2019). En cuanto instrumento crítico, el canon de las escrituras femeninas no solo ha ubicado identidades desapercibidas para caracterizarlas ficcionalmente, sino que sugiere nuevas líneas de investigación sobre los géneros literarios (por ejemplo, cómo las obras de Elena Garro inauguran las características del realismo mágico)² y las complejas maquinarias narrativas que operan detrás de los textos escritos por mujeres (Ludmer, 1985).

La autora porteña Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), suma a este *otro canon* tres volúmenes de cuentos, una *nouvelle* y una novela³. La propuesta literaria que emprende la escritora consiste en tematizar el fracaso de la comunicación humana. La tensión en su narrativa se concentra especialmente en espacios corporales, íntimos y cotidianos que al someterse a transgresiones y desvíos son despojados de sus atributos esenciales (seguros, permanentes, fiables) con resultados desastrosos, catástrofes padecidas generalmente en las esferas personales de los protagonistas. Con el modelo de acción descrito, Schweblin indaga en las contradicciones de las relaciones sociales, expone la insalvable distancia entre padres e hijos y cuestiona los órdenes simbólicos que prefiguran lo femenino a través de una tenaz mirada contemporánea, en el pleno sentido agambeniano: “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros” (Agamben, 2011, p. 21).

² Para profundizar en la relación entre Garro y el realismo mágico remito al artículo de Lucía Melgar (2010).

³ *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009); *Siete casas vacías* (2015); *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2018), respectivamente.

Con este ejercicio particular de la mirada —transversal, que atenúa las luces para indagar en las sombras y rodear al objeto observado—, Schweblin imprime características específicas a las representaciones de la maternidad que atraviesan su obra. Lo que me interesa examinar es uno de los rasgos iterativos que se transforma en una estrategia narrativa en gran parte de los cuentos de *Pájaros en la boca*. En el presente texto mencionaré brevemente el caso de “Conservas”, un cuento con múltiples reflexiones académicas, y me centraré en “La medida de las cosas”, un relato que concentra gran parte de los intereses literarios de la autora e ilustra la manera en que Schweblin desarrolla los mecanismos textuales que operan en la representación del personaje de la madre.

La estrategia que analizaré opera en el nivel actoral y repercute directamente en la jerarquía convencional de la “constelación de agentes”, término propuesto por Lubomír Doležel para designar el espacio en donde se desarrolla la interacción entre personajes y que se estructura según dos elementos: el orden jerárquico (protagonistas, personajes secundarios y de fondo) y el modelo de composición (relaciones de simetría, paralelismo, contraste, etc., entre personajes) (1999, pp. 148-149). En la narración clásica, el modelo de composición de los personajes tiene una relación simétrica entre la densidad de su caracterización —la imagen que se construye de ellos—, su “facultad diegética” —la capacidad de realizar acciones que transformen el mundo ficcional— y la voz y el modo de la narración. En este orden, Pimentel reconoce que

El mayor o menor grado de exhaustividad en la saturación de estos modelos lógico-lingüísticos constituye también un índice del valor que el narrador le confiere al personaje descrito, introduciendo así formas de articulación ideológica que se traducen en juicios implícitos por parte del narrador (1998, pp. 83-84).

Caso contrario a este modelo clásico, en los cuentos de *Pájaros en la boca*, las categorías referidas tienen una relación asimétrica: la madre se construye con una mínima densidad de rasgos que la caracterizan, pero conserva sin alteraciones su potencialidad actancial. En otros términos, el personaje es representado “desde las sombras” del espacio diegético, sin que por ello pierda su capacidad para intervenir en la acción narrativa.

Este desplazamiento en la “constelación de agentes” puede ser evaluado en función de una lectura que atienda los modos de ficcionalizar la maternidad en la literatura argentina y sus transformaciones, con la finalidad de advertir cambios en los paradigmas narrativos. Dentro de las propuestas académicas que desarrollan el tema, destaca la tesis doctoral de Nora Domínguez, *Las representaciones literarias de la maternidad. Literatura argentina, 1950-2000* (2004), una referencia obligada no solo por el análisis de un vasto *corpus*, sino por el sistema de orden teórico que formula⁴.

Domínguez propone leer las representaciones de la maternidad en la literatura como “relatos”, es decir, como “la forma por excelencia a través de la cual se vehiculiza un saber que admite una pluralidad de juegos de lenguaje y cuya transmisión obedece muy a menudo a reglas que fijan la pragmática y que constituyen el lazo social” (2004, p. 10). La investigadora estima que la noción de “relato” es la herramienta propicia para analizar las asignaciones simbólicas que operan en lo femenino porque permite distinguir, dentro de una amplia red de sentidos dinámicos, prácticas dominantes y en resistencia que configuran el campo literario. Como un primer eje de análisis, se delimita la noción de

⁴ El *corpus* está compuesto por más de 40 autores y autoras del siglo XX y principios del XXI, como Beatriz Guido, Hebe de Bonafini, Silvina Ocampo, Silvia Molloy, Norah Lange, Ana María Shua, Martín Kohan, Roberto Puig y César Aira, por mencionar algunos.

“relato hegemónico de la maternidad”, un relato compuesto por suposiciones y normas que fundan la “institución de la maternidad” y operan por repetición, es decir, que expone una materialidad ritualizada de determinados actos:

En este sentido, el relato hegemónico de la maternidad se plantea como una especie de “original”, un “modelo” que prevé y prescribe cuerpos, sexualidades, conductas, roles, capacidades, modos de sentir, de pensar, de producir tipo de relaciones, identidades, etc., distribuidos de manera excluyente y jerárquica (2004, p. 48).

El modelo “original” construye las “prescripciones” que configurarían el modelo de la madre: prefiguraciones tales como la equivalencia entre lo femenino y la maternidad; la “ilusión naturalista” que determina la gestación, el instinto de amor y el cuidado de los hijos como un atributo biológico; además del rol de la madre como bastión del honor, la moral y la educación en sintonía con los valores de la modernidad. En suma, los atributos del discurso dominante remiten unívocamente a la “buena madre”, “un ser para los otros” (Luna, 2008).

El relato hegemónico, entonces, se presenta como la *doxa* que precisará también los desvíos, contravenciones e ilegalidades dentro del texto. En función de lo establecido, Domínguez propone un sistema de modalidades de lectura, estructuradas según “las posiciones en el sistema de enunciación y en el sistema del parentesco” (2004, p. 51), a saber: “la serie de los hijos”, “la serie de las hijas” y “la serie de las madres”. Dicho sistema puede interpretarse, a su vez, como la posición para la representación de la madre en el mundo ficcional respecto a la “institución de la maternidad”.

Me parece pertinente describir, de forma sintética, las series mencionadas para dar cuenta de las formas que ha adoptado la ficcionalización de la maternidad. Por una parte, “la serie de los

hijos” refiere a representaciones que “resguardan el orden simbólico hegemónico” (Domínguez, 1995, p. 163); la construcción del personaje está mediada únicamente por la voz autorizada del hijo, por lo tanto, la madre no tiene un lugar de enunciación en el relato y, en rigor, solo existe mencionada, de fondo, como una reserva de signos rotos que representa la elegía o el terror como dos extremos que se tocan⁵.

Por otra parte, en “la serie de las hijas” el personaje de la madre tiene los rasgos del estereotipo, pero las voces de las hijas despliegan preguntas e inquietudes sobre la legitimidad de dicho relato como paradigma único de lo femenino. Filtrada por esta distancia, la maternidad muestra sus costuras sociales, pierde su condición inmanentemente natural pues “las hijas miran y reconocen a la maternidad como un conjunto de actos a imitar e interpretar” (2004: 5). A través de esta forma de ver, las prácticas pierden su valor simbólico, lo que llevará a las hijas a cuestionar las bases de esta institución: la familia moderna⁶. Al respecto, Domínguez observa: “Esta emergencia de lo reflexivo se desenvuelve hasta permitir a través del punto y aparte que sobresalga la diferencia: ‘Mi madre era diferente’” (2004: 182). Reparar en la diferencia, por tanto, deviene en variaciones, si no del personaje mismo de la madre, sí de la mirada que la observa y la construye.

Con la descripción de “la serie de las madres”, Domínguez señala el cambio simbólico radical de “la toma de la palabra”. Al ocupar el lugar de enunciación tomado por los hijos, la madre deja de operar como un personaje para convertirse en narradora:

⁵ Al respecto de la construcción de los atributos de la mujer como un mito, simultáneamente divino y maléfico, véase Rosario Castellanos (1984).

⁶ El modelo de familia moderna se estructura con base en “la jerarquía del padre y la dependencia de esposas e hijos, la propiedad privada y una muy clara separación y subordinación entre las esferas pública y privada” (Domínguez, 2004, p. 187).

la voz que se crea a sí misma y al mundo narrado interrumpe la mirada con la que es construida; la mimesis de la maternidad cambia radicalmente por una *poiesis* de la voz materna. En consecuencia, el paradigma hegemónico es impugnado mediante acciones que actúan fuera de la ley dominante, al ser relacionadas con los campos del placer, el deseo y el libre albedrío, tramas de significación excluidas de los imaginarios maternos. En palabras de Domínguez:

Cuando la madre habla revela que la actuación que prevé la regularidad del género cambia; se transforman los espacios, los tiempos, las acciones, se instala un proceso de aprendizaje y no de repetición mecánica —aunque algunas de sus instancias se repitan—, se despoja a los cuerpos de sus marcas naturales, se incorpora otra voz con valor propio (1995, p. 177).

Es manifiesto que las series, como herramientas de lectura, están marcadas por acontecimientos sociales que repercuten directamente en la caracterización de los personajes. Por ejemplo, las escritoras que conforman “las series de las hijas” encuentran otros modelos de mujeres y de familias en reflexiones feministas (Victoria Woolf, Simone de Beauvoir), lo que llevará a crear una genealogía femenina que cambiará la representación de la madre a través de la mirada⁷. Un segundo ejemplo ilustra que “la toma de la palabra” por parte de las madres, gesto que modifica la representación de la mirada a la voz, surge, para el caso de la literatura argentina, en relación con las Abuelas de la Plaza de Mayo, quienes impugnan los imaginarios maternos establecidos: se transita de un discurso definido en el espacio privado (la casa) al público (las calles); de lo único (“madre sólo hay una”) a lo múltiple (“todos son mis hijos”); de la experiencia de lo finito (“el

⁷ Véase Domínguez (2004, p. 179).

tiempo de gestación”) a lo perpetuo (“estoy pariendo todo el tiempo”)⁸. Empero, es relevante tener presente que las series son una manifestación del relato de la maternidad y este no es inherente a un periodo específico de la historia cultural: “en cada franja histórica puede haber más de una modalidad materna en circulación y la emergencia de una versión nueva no indica la desaparición definitiva de una anterior” (Domínguez, 2004, p. 247).

En efecto, en los cuentos de *Pájaros en la boca* conviven versiones de las series que impugnan el relato hegemónico de distintos modos. “Conservas”, por ejemplo, es un cuento estudiado extensamente desde la perspectiva de la maternidad porque inserta una tercera vía en el sistema del embarazo, que rompe radicalmente con el binomio sobre las opciones de concepción: la gestación natural y el aborto⁹. A lo largo del relato, la narradora describe el proceso de la maternidad como un suceso ajeno a sus deseos, por lo que el tratamiento ideal busca no interrumpir, sino revertir el embarazo. Al final, lo logra: “Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien, hasta el momento indicado. Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación y, al fin, suavemente, la escupo” (Schweblin, 2018, p. 28)¹⁰.

En este relato la “constelación de agentes” tiene una disposición clásica, puesto que la “facultad diegética” de la narradora y su caracterización, dispuesta a través de un monólogo interior autónomo, tienen una relación de simetría; la innovación se encuentra, sin embargo, en la diégesis, en los hechos ficcionales. Gabriela Trejo Valencia ha llamado “(no) maternidad” (2008,

⁸ Madres de la Plaza de Mayo citadas por Domínguez (2004, p. 284).

⁹ Además de los trabajos de David Loría Araujo y Gabriela Trejo Valencia que citaré posteriormente, véase J. Astorino, L. Saporosi y E. Zicavo (2017); L. de Leone (2018); K. M. Reséndiz Perales (2019).

¹⁰ En citas subsiguientes solo se hará referencia al número de página entre paréntesis.

p. 85) a este modo de representación de la madre y bien podría tratarse de una serie nueva en el sistema propuesto por Domínguez, ya que se trata de un cuento en el umbral entre la “serie de las hijas” y la “serie de las madres”. En el cuento, Schweblin retoma de esta última serie la narración autodiegética, pero la narradora no busca retratarse como una “buena” o “mala” madre en relación con la institución de la maternidad; antes, describe el proceso para llegar a la “(no) maternidad”, un espacio fuera de las leyes naturales, pero rodeado por las leyes sociales. De la “serie de las hijas” retoma la mirada, la toma de distancia que revela los rituales asociados a lo materno. Al respecto, David Loría señala:

El punto clave del procedimiento es la performatividad social del retroceso, la actuación consensuada de los hechos “en reversa”, que materializa sus efectos sobre la corporalidad y la subjetividad de la mujer. En otras palabras, el hecho “discursivo” (repetir las acciones en el orden inverso) tiene consecuencias materiales (2017, p. 255).

“Conservas” es una “ficción materna” excepcional dentro de *Pájaros en la boca*. Trejo Valencia destaca: “Al desaparecer el supuesto sentido racional de la interrupción del embarazo, sublima el proceso, Schweblin propone un quebranto abierto y abre paso a una posibilidad salvífica: la gestación de Teresita queda en pausa, no más” (2018, p. 89). Esta “posibilidad salvífica”, no obstante, es una rareza dentro de las ficciones de la autora, de ahí su excepcionalidad. En contraste con la mayoría de los relatos de Schweblin, en “Conservas” la voluntad de la narradora se sobrepone a los sucesos naturalmente irreversibles y recupera el estado inicial anhelado; es un cuento que impone los deseos de la madre sobre lo natural y lo social, un triunfo que se le arrebató a los otros mundos ficcionales de Schweblin, en donde los personajes están a merced de otras voluntades, de una violencia sin oportunidad de síntesis.

Precisamente, en “La medida de las cosas” se indaga en el personaje de la madre como rector de la voluntad del hijo. Como mencioné líneas atrás, el movimiento que ejecuta Schweblin sobre el orden de la “constelación de agentes” asigna una asimetría entre la caracterización y la “facultad diegética” del personaje. En el cuento, esta relación asimétrica en el régimen de la maternidad es establecido por el narrador en las primeras líneas: “De Enrique Duvel sabía que era rico por herencia y que, aunque a veces se lo veía con alguna mujer, todavía vivía con la madre” (p. 143). El hijo, Enrique Duvel, tiene un nombre propio y una historia que se desplegará parcialmente en las próximas secuencias; en contraste, la madre solo asigna un atributo al hijo que, en el “espesor de la subjetividad del narrador” (Pimentel, 1998, p. 76), se infiere negativo por el uso del adverbio “todavía”.

Después de una breve introducción, por parte del narrador, en la que describe a Duvel y las circunstancias que lo llevaron a conocerlo, la secuencia inicial de la historia comienza con el encuentro con Duvel, quien tiene “la cara roja y los ojos llorosos” (p. 144), frente a la juguetería, propiedad del narrador. Al ser Duvel un cliente frecuente, el narrador se preocupa por su situación, pero Duvel solo contesta: “—Es mejor si me quedo acá —dijo. —¿Acá? ¿Y su madre? —me arrepentí de mi pregunta, temí haberlo ofendido. —Se encerró en la casa con todas las llaves. Dice que no quiere volver a verme” (p. 144). Después de esta segunda mención, la madre aguardará en los pliegues del relato. Su influjo, no obstante, marcará las secuencias narrativas subsecuentes.

La primera secuencia concluye cuando el narrador acepta que Duvel duerma, por esa noche, en la juguetería con la condición de hacer una mínima tarea: separar los juguetes en categorías. Al día siguiente, cuando comienza la segunda secuencia, el narrador repara con espanto que Duvel reorganizó cromáticamente la tienda. “Todavía recuerdo esa imagen como el principio

del desastre” (p. 146), expresa el narrador. El primer síntoma de esa desgracia, un falso indicio, se manifiesta con altas ganancias para el local gracias a la disposición cromática que crea una fascinación en los transeúntes; el pantone revela un código sensible, pero no racional, que se traduce en ventas. Duvel tendrá la obligación de crear un nuevo orden a través de los colores, responsabilidad que se repetirá hasta el final del relato.

Los otros síntomas de la desgracia provienen de Duvel: su naturaleza obsecuente y sus gestos pueriles trazan una ambigua caracterización infantil que resolverá el esquema del cuento. Al comienzo se asienta que conduce un auto y sale con mujeres, se presenta como el “rico y refinado Duvel del que a veces hablan las amigas de Mirta” (p. 145). Después, el narrador lo retrata, siempre desde una subjetividad y no directamente, como a un niño dentro de una juguetería: lo observa con un vaso de leche sentado en la mesa, le llama la atención que anuncie cada tarea que termina, le preocupa cuando pelea con los demás niños por los juguetes y admite que la organización cromática del negocio se descuidó con la arbitrariedad propia de los juegos infantiles: “Enrique estaba casi siempre encorvado o arrodillado frente a algún nuevo pilón de juguetes cada vez más petiso y amorfo, y el local había empezado a vaciarse de clientes” (pp. 150-151). También cambia su trato, es más afectuoso, del apellido pasa al nombre y, en ocasiones, él y su esposa parecen la familia adoptiva de Duvel: por ejemplo, después de la pelea con el niño, ¿con el otro niño?, por los juguetes, Mirta exclama: “Sabés cuánto cariño le tengo —dijo esa noche mi mujer—, pero esas son cosas que no deberíamos permitirle” (p. 150).

La secuencia final del relato comienza con la frase: “Recuerdo la última tarde que vi a Enrique” (p. 151). En un lapso indeterminado, situado tras el fracaso de la juguetería, Duvel se encuentra “triste y solo” (p. 151). Por esta razón el narrador

piensa en regalarle una locomotora, el juguete más caro del local; la acción, sin embargo, es interrumpida por una declaración: “— No quiero que nadie vuelva a pegarme —dijo [Duvel]” (p. 151). El empleo sucesivo del discurso citado, en forma de diálogo, y del discurso narrado, que informa la situación a través del narrador en un espacio de unas cuantas líneas, marca un ritmo atropellado, una metáfora del caos de la escena.

Justo en el marco descrito, durante la configuración del ambiente vertiginoso, vuelve el personaje de la madre para ostentar su “facultad diegética”. Primero se anuncia con la voz: “—¡Enrique...! — era una voz fuerte, autoritaria”, después actúa sobre lo físico: “Le dio una cachetada tan fuerte que hizo que Enrique perdiera el equilibrio” (p. 152). Debido a la ambigüedad construida en el relato y concentrada en el personaje de Duvel, los resultados de esta acción parecieran operar fuera de las leyes naturales que la narración construye como marco: “Me quedé donde estaba, mirando sin hacer nada. Todavía recuerdo su último gesto antes de que la puerta se cerrara: sus dedos pequeños intentando desprenderse de los de la madre que, furiosa, se inclinaba para alzarlo” (p. 153).

Los dedos pequeños que ve el narrador y la inclinación obligada que hace la madre para alcanzar a su hijo son acciones que mantienen la ambigüedad; permanece indeterminado si Duvel es acaso un hombre destrozado por los traumas de la infancia que ha perdido toda voluntad después de desafiar a su madre o si esta despliega un poder tal sobre la voluntad del hijo que alcanza a trastocar las leyes naturales para transformarlo en un niño. En cualquiera de los dos escenarios, sin embargo, la agencia de la madre es manifiesta; no solo domina la voluntad del hijo, de forma natural o sobrenatural, sino que la infantilización de Duvel, su necedad y obsecuencia, en retrospectiva, revelan una indeleble

relación con el poder y la jerarquía, a pesar de la ausencia del personaje materno en la mayor parte de las secuencias narrativas.

Como mencioné al inicio de este trabajo, “La medida de las cosas” supone un ejercicio ambicioso porque reúne simultáneamente genealogías literarias y derroteros temáticos que definen la poética de la autora. En la primera aproximación, la que compone la mayor parte de las secuencias, Schweblin especula sobre las teorías del orden, a la zaga de aquel idioma en el que, a decir de Borges, “cada palabra se define a sí misma” (2017, p. 390). El color es otro lenguaje que contiene, potencialmente, “una clave universal y una enciclopedia secreta” (p. 391); pero, como cualquier sistema que intente asir lo real, también fracasa en su cometido, sin importar que este sea doxático o epistemológico: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (pp. 391-392).

En una segunda aproximación, el sistema cromático de Duvel rememora la figura del dios infantil que simula bosquejar el mundo y que, de improviso, es amonestado por una deidad superior que organiza efectivamente lo real: la madre¹¹. Si “Conservas”, como señalé, se encuentra en el umbral entre la “serie de las hijas” y la “serie de las madres”, “La medida de las cosas” se ubica en el extremo opuesto del sistema; con este relato Schweblin dialoga con una tradición anterior, la establecida por la “serie de los hijos”, y en particular con la versión cortazariana.

Recordemos que en el “relato de los hijos” una voz se apropia del lugar de enunciación para impostar el relato hegemónico. En

¹¹ “El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto” (Borges, 2017, p. 392).

consecuencia, la madre “se encontrará más o menos oculta y dispersa en una masa textual que no la tiene en cuenta” (Domínguez, 2004, p. 46); si se presenta como un personaje será uno “referencial”, como aquellos que “se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria” (Pimentel, 1998, p. 64). En este sentido, Cortázar retoma del relato hegemónico el arquetipo de madre incondicional y amorosa con la finalidad de sobredimensionar este principio para ubicarlo no en lo emocional, sino en su opuesto, “el sentimentalismo, que es una perversión del sentimiento” (Arendt, 2005, p. 87).

De acuerdo con Domínguez, la matriz de significados en “Cartas a mamá” y “La salud de los enfermos” opera en dos ejes antagónicos: por un lado, la madre que concentra el poder y el dominio; por el otro, el hijo que padece la sumisión y, a veces, ejerce la resistencia. En este sistema de parentesco, el poder materno es el resultado de una acumulación de años y saberes. Al respecto, Domínguez señala que “el saber que parecen tener las madres en Cortázar es un saber absoluto y ancestral sobre los hijos” (2004, p. 81); un residuo de los mitos instalados en la cultura y que prefiguran la dimensión sobrenatural del personaje, parte de su estereotipo.

Este imaginario permeó en la literatura argentina. Antes de Cortázar, Roberto Arlt se preguntó, en una de sus *Aguafuertes porteñas*, por qué la madre no figura como personaje, refiriéndose específicamente al modelo ruso descrito por Máximo Gorki, ideal literario de la época, aquella poseedora de una “dulzura sobrenatural” y con una mirada “que va ahondándose en la pequeña conciencia y adivinando todo lo que allí ocurre” (Arlt, s.a., p. 47). En Cortázar, esta inquietante ubicuidad investirá de poder y autoridad a las madres, quienes serán legisladoras de los afectos familiares y ejecutoras de los implacables castigos para aquellos hijos que decidan alejarse o crecer. Su representación se corresponde

al modelo “original” del relato hegemónico, aquella que posee “un saber inmemorial, única, completa, sin fisuras, insustituible, con hijos que siempre actúan como niños, seres contradictorios que tratan de completar y construir su relato, de desordenar su reino” (Domínguez, 2004, p. 75).

Por el contrario, en el diálogo que abre Schwebelin con la “serie de los hijos” habrá recuperaciones y desvíos. Una de las francas recuperaciones es la noción de poder maternal “original”: tanto en “La medida de las cosas” como en “La salud de los enfermos” existe un poder en forma de autoritarismo, ambiguamente sobrenatural, que configura al mundo narrado y modela el esquema de acción en ambos relatos. Sin embargo, la forma de este poder depende de la caracterización del personaje de la madre, lo que modifica radicalmente su “facultad diegética”.

Cortázar despliega en “La salud de los enfermos” una red de significados secretos en la “constelación de agentes” alrededor de la anciana madre, sus rasgos se acumulan a través de la voz del narrador y del discurso citado de los personajes. Pero el dominio de la anciana se concentra en los pliegues de su propio discurso; en el estilo directo ensaya “no decir que sabe”, una de las tretas del débil contra el poder. “La autoridad materna y el superior se ligan así estrechamente: son esos a quienes no se dice” (Ludmer, 1985, p. 49), que, en este caso, operan de forma inversa para garantizar una voluntad tácita sobre los otros, inclusive alcanzará al hijo muerto. De igual forma, en “Cartas a mamá” esta estrategia de no decir lo que se sabe sujeta a Luis al poder materno, aun en la distancia. La agencia de la madre, en este cuento, se ejecuta a través del sentimiento de deber y culpa del hijo y no a través del discurso directo. Sabemos más de ella por los pensamientos de Luis que por sus cartas, mensajes alterados, negados y, posteriormente, reescritos. Ambos cuentos de Cortázar terminan con sendas ambigüedades textuales en las que hijos y madres oscilan entre

formas muertas y vivas al mismo tiempo; a pesar de su inmaterialidad en las secuencias narrativas, la “facultad diegética” sigue intacta. De forma semejante a lo que señala Loría con relación a “Conservas”, en Cortázar, las cartas transmiten hechos discursivos ligados a las convenciones del género epistolar, que tienen consecuencias en el plano material prefigurado en el relato.

En cambio, la recuperación del personaje de la madre en “La medida de las cosas” pone en práctica un discurso muy distinto sobre el poder. Destaca la ausencia de caracterización, lo que mantendrá a la madre “en las sombras” del relato: existe en el mundo ficcional mencionada ocasionalmente solo en la primera secuencia e instalada plenamente como actante en la última. En los cuentos de Cortázar los personajes y narrador detallan la personalidad de las madres ancianas (frágiles pero autoritarias, omniscientes) a través de los sucesos narrativos. En “La medida de las cosas”, por el contrario, el tiempo de la narración es notoriamente menor¹². Por consiguiente, la relación jerárquica con la madre está retratada, en retrospectiva, por los actos reflejos de Duvel —“También lavé mi taza” (p. 150), “miró hacia el piso, aún más avergonzado” (p. 149), “un felpudo violeta —creo que un conejo— le colgaba de la mano derecha” (p. 151)—; mientras que en el presente de la narración las propiedades del personaje se definen tan solo en dos momentos: por la única queja del hijo, “—No quiero que nadie vuelva a pegarme —dijo” (p. 151), y por la actividad materna final, “—Enrique, ¡arriba!” (p. 153).

Respecto a lo anterior, Elsa Drucaroff refiere que los autores de la Nueva narrativa argentina, generación que incluye a Schwebelin,

¹² Me refiero al tiempo de la narración como “el tiempo que necesita un narrador para narrar su historia y que, en el caso de un texto narrativo que no contiene indicación concreta alguna acerca de la duración del acto de la narración, se mide simplemente por la cantidad de páginas” (Martínez y Scheffel, 2011, p. 52).

apuestan por personajes “leves”, marcados por la ausencia de motivaciones y a la deriva, superados por los acontecimientos de sus propias historias: “interioridades opacas a la lectura que actúan sin que podamos saber por qué, sin que podamos saber si ellos mismos saben por qué; personajes que parecen en perpetua disponibilidad” (2016, p. 30). Duvel y el narrador se ajustan a dicha categoría; no así el personaje de la madre, incompleto textualmente, pero con un poder inconmensurable que responde al tipo de representación literaria de la “serie de los hijos”, es en esta tradición donde ha encontrado una constelación de significados que le otorga sus atributos, si no sobrenaturales, míticos.

Líneas atrás referí que Schwebelin no solo asimila elementos de la “serie de los hijos”, como la forma de caracterizar expuesta en los párrafos anteriores, sino que introduce desvíos que marcan diferencias decisivas, en específico en la forma de la acción. Las ancianas madres de “Cartas a mamá” y “La salud de los enfermos” operan desde el campo propio del débil, “un no decir que se sabe”; su poder se concentra en el conocimiento de las actividades secretas de los demás personajes; su agencia está localizada desde el cuarto o la casa y es mediada a través de un hecho discursivo, las cartas.

En contraste, en “La medida de las cosas” la innovación respecto a las estrategias cortazarianas es el brutal despliegue de poder, de agencia, de “facultad diegética” de la madre al final del cuento. Más cercana a la representación característica de la “serie de las madres”, la agencia en este cuento es directa y su voz dicta la última palabra. No hay una caracterización con propiedades locativas, la madre llega directamente por Duvel a la juguetería porque “sabe” en dónde está. No existe la mediación entre ella y los personajes, ni discursiva, pues el discurso del narrador, “inmóvil” (p. 152), se agrieta para dar un espacio a la voz, que, en estilo directo, será categórica y definitiva, le basta nombrar, sin

ser nombrada, para ostentar su poder: “—¡Enrique!” (p. 152); ni diegética: dado que Duvel ya se encontraba vencido para cuando ella llegó, golpearlo es un castigo que reafirma su autoridad y desborda su poder. Con ello, la ambigüedad sobre los hechos sobrenaturales, transformación o regresión del hijo, pasan a un segundo plano porque prevalece la figura de la madre por encima de los dedos pequeños de Duvel y el paradójico silencio del narrador.

Queda manifiesta la forma en que Schweblin toma elementos de la “serie de los hijos”, pero incrusta la voz de la madre para invertir sus sentidos, lo que demuestra que el lugar de enunciación, en el campo literario, permanece en disputa. Tras el análisis, también se observa que los términos “ausencia” y “agencia” no son mutuamente excluyentes; su acción simultánea define la estrategia con la que la madre extiende su poder, sin tomar en cuenta ni el espacio diegético ni su caracterización como personaje. Con este preciso movimiento se opone el discurso figural directo, que no es cualquiera sino el de la madre, al del narrador; de esta forma, se despoja de sus rasgos inagotables al relato hegemónico que opera en la “serie de los hijos”: “—¡Enrique! [...] —Enrique, ¡arriba!” (pp. 152-153).

Dentro de las consideraciones finales es preciso advertir que el mecanismo definido anteriormente se puede encontrar en otros cuentos de la autora, como “Papá Noel duerme en casa”, “Cabezas contra el asfalto” o “Última vuelta”, en los que la ausencia de caracterización no impide la acción del personaje de la madre. Es pertinente señalar también que, si bien, “Conservas” es único porque configura una “posibilidad salvífica”, en cuanto a relato umbral entre la “serie de las madres” y la “serie de las hijas” comparte características con otros cuentos de *Pájaros en la boca*, especialmente con “En la estepa” y “Olingiris”. Por último, cabe recalcar que los trabajos más recientes de Schweblin podrían

establecer múltiples vasos comunicantes con las series propuestas por Domínguez: en *Distancia de rescate*, la “serie de las madres”; “la serie de las hijas” en *Siete casas vacías* y las tres series mencionadas en *Kentukis*, lo que comprueba la vigencia de estas modalidades de lectura.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (pp. 17-29). C. Sardoy (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (1a ed. en italiano 2009).
- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. G. Solana (trad.). Madrid: Alianza. (1a ed. en inglés 1970).
- Arlt, R. (s. a.). La madre en la vida y en la novela. En *Aguafuertes porteñas* (pp. 46-48). Buenos Aires: Página 12.
- Astorino, J., Saporosi, L. y Zicavo E. (2017). Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente. *Perífrasis*, 8 (15), 44-57.
- Borges, J. L. (2017). El idioma analítico de John Wilkins. En *Borges esencial* (pp. 389-392). Rio de Mouro: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Castellanos, R. (1984). La mujer y su imagen. En *Mujer que sabe latín...* (pp. 7-22). México: Fondo de Cultura Económica.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, F. Rodríguez (trad.). Madrid: Arco/Libros. (1a ed. en inglés 1998).
- Domínguez Rubio, N. (1995). El relato de la madre. *Travesía* (29-30), 163-179.
- Domínguez Rubio, N. (2004). *Las representaciones literarias de la maternidad. Literatura argentina, 1950-2000* (tesis de doctorado). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Drucaroff, E. (2016). ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*? *El matadero*, (10), 23-40.

- Leone, L. de. (2018). Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina. *Estudios Filológicos*, (62), 31-44.
- López-Pellisa, T. y Ruiz Garzón, R. (eds.). (2019). *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Loría Araujo, D. (2017). Gestaciones abyectas. Lecturas de la infancia y la maternidad en Guadalupe Dueñas y Samanta Schweblin. En M. Shrimpton Masson, D. Loría Araujo y C. Rosado Avilés (eds.). *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia* (pp. 247-261). Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (eds.). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Luna, A. (2008). Amparo Dávila o la feminidad contrariada. *Espéculo*, (39). Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>
- Martínez, M. y Scheffel, M. (2001) *Introducción a la narratología. Hacia un modelo analítico-descriptivo de la narración ficcional*. M. Koval (trad.). Buenos Aires: Las Cuarenta. (1a ed. en alemán 1999).
- Melgar, L. (2010). Elena Garro, escritora de nuestro tiempo. En R. Olea Franco (ed.). *Doscientos años de narrativa mexicana: siglo XX* (vol. 2, pp. 245-268). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Peire, C. y Cienfuegos, I. (2019). *Esas que también soy yo. Nosotras escribimos*. Madrid: Ménades.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (pp. 83-84). México: Siglo XXI / Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reséndiz Perales, K. M. (2019). *¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin* (tesis de maestría). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Schweblin, S. (2002). *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Destino.
- (2010). *Pájaros en la boca*. Oaxaca: Almadía.

- (2014). *Distancia de rescate*. Oaxaca: Almadía.
- (2015). *Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2018). *Pájaros en la boca y otros relatos*. México: Almadía.
- (2019). *Kentukis*. México: Penguin Random House.
- Trejo Valencia, G. (2018). “Conservas” y *Distancia de rescate*: la narrativa fantástica de Samanta Schweblin a la luz de la (no) maternidad. *Tenso diagonal*, (6), 84-93.
- Zapata, I. (2019, noviembre 12). La reinención del canon literario. *Letras Libres*. Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-reinencion-del-canon-literario>

EL OSCURO ENCANTO
DE LA MATERNIDAD: *CASA DE MUÑECAS*,
DE PATRICIA ESTEBAN ERLÉS

Jazmín G. Tapia Vázquez
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS, una nueva generación de escritores ha irrumpido en el panorama literario español, portando el signo de la reformulación de una de las tradiciones más sólidamente ancladas en la historia literaria de la región, me refiero a los discursos de irrealidad¹. Un ejemplo de la particular revitalización de esta tradición es la obra de la autora zaragozana Patricia Esteban Erlés, quien, bajo la influencia de Edgar Allan Poe y Shirley Jackson (Jiménez, 2018: 213), no solo hace suyos los tópicos más acendrados del relato gótico, en su vertiente fantástica, como el monstruo, el fantasma y el doble, sino que también explora los elementos compositivos y estructurales de la literatura no mimética en diferentes formatos genéricos como la novela, el cuento y la minificción. Ana Abello advirtió que la particularidad de la obra narrativa de Erlés frente a la tradición gótica fantástica de la que abreva se concentra, por un lado, en el empleo de ciertas estrategias discursivas como la ironía, el humor y la parodia; por otro, en la construcción de personajes que revelan

¹ Entiendo por “discursos de irrealidad” todos aquellos sistemas que, de acuerdo con Ana María Morales, organizan sus elementos textuales para crear la ilusión de mimesis, es decir, de representación de realidad extratextual, solo para eludirla, contrastarla o violentarla.

el gran fracaso de las relaciones humanas en el marco de las dinámicas de interacción social de la actualidad:

El tratamiento de los personajes constituye el punto fuerte de su escritura, pues a través de ellos se reflejan las inseguridades y los temores más íntimos del ser humano —el fracaso de las idealizaciones, el abandono, el desarraigo, la soledad, la incompreensión, el miedo ante la muerte—, así como el comportamiento que se asume en las relaciones personales —especialmente en las afectivas, marcadas por la actual dinámica de las redes sociales—. De este modo, en sus composiciones, como si de un muestrario se tratase, laten las preocupaciones del hombre posmoderno y las particularidades del tiempo presente, tan fragmentario como incierto (Abello, 2019, p. 36).

En relación con la minificción, me interesa agregar, como característica particular de la estética erlesiana, la capacidad de articulación, en formatos breves, de categorías discursivas que dependen de un sostén narrativo sólidamente anclado en la descripción, en la construcción del suspenso y en la configuración de los indicios, como es el caso del fantástico. Considero que en esta capacidad de hipercondensación se concentra el replanteamiento de la tradición de la que Erlés es heredera. Además de este rasgo de composición, los microrrelatos de la autora se encuentran acompañados por elementos visuales, como la ilustración y la fotografía, que amplían y dimensionan el sentido de los componentes verbales. Ana Calvo ha profundizado en la relación que guarda la imagen con las “miniaturas narrativas hipermediales” (2020, p. 108) que Erlés construye en el ciberespacio y advierte que, dada la naturaleza de los relatos, la presencia del universo visual opera como un mecanismo de llenado de vacíos y potencia el efecto de extrañamiento:

Palabras e imágenes operan, como vemos, dentro de un espacio de significación híbrido, que cuestiona el modo hegemónico de representar la realidad [...] Microrrelato y fotografía potencian el efecto de extrañamiento, enfatizan el diálogo estético, ideológico, cultural y social, permiten la interferencia dialógica e influyen en la construcción de la representación ficcional de extrañeza de un mundo deshumanizado (2020, pp. 114-115).

Me detengo en este punto porque, justamente, el primer libro de microficciones de Patricia Esteban Erlés, *Casa de Muñecas* (2012), se compone de breves relatos que aparecieron, por primera vez, en Facebook. En palabras de la autora:

Todo comenzó cuando me propuse colgar todos los días un microtexto en Facebook con una fotografía. Buscaba fotografías en Internet, me quedaba mirándolas y pensando: “¿qué historia me sugiere?” Sobre todo buscaba fotografías de moda. Me atrae mucho ese universo, la atmósfera que se crea a su alrededor. A partir de ahí, yo colgaba el texto en Facebook y los lectores opinaban (Sánchez, s. f.).

Este espacio virtual presupone una forma de trabajo que acerca de manera inmediata al lector con el texto y con el proceso creativo de la autora; sin embargo, lo que resulta pertinente destacar, para efecto de mi trabajo, es la presencia latente de la imagen fotográfica como marco de significación para el relato y que se volcará, en la versión a libro, en ilustraciones a cargo de la artista Sara Morante, quien recrea, en negro y magenta, un mundo de pesadillas que tiene como figura central a la mujer. A propósito, la autora comenta:

De todos esos relatos que escribí, hice una selección de los que tenían una misma unidad temática: la muñeca, la mujer actual enfrentada a situaciones de la vida que se convierten en pesadillas

[A esta casa] la habitan un montón de mujeres que son Muñecas (de ahí las mayúsculas), como una especie de metáfora, de alegoría de la mujer en cada una de las historias que le toca vivir en su existencia (Garrido, 2012).

Una de esas experiencias vitales por las que transitan los personajes femeninos de *Casa de Muñecas* es la maternidad que, sometida a las coordenadas compositivas de lo fantástico, se nos revela en su manifestación más oscura para cuestionar los imperativos culturales y sociales que nos obligan a considerarla como una experiencia necesariamente luminosa.

La Madre terrible encerrada en una casa de muñecas

Casa de Muñecas, publicado en el 2012 por Páginas de Espuma, está compuesto por cien microficciones que se desarrollan en las minúsculas habitaciones de una casa de muñecas. Desde el sugerente título se marcan los dos elementos que conforman al libro: la muñeca, como la representación alegórica y simbólica de la mujer, y la casa, como un espacio doméstico y cotidiano. La casa, sin embargo, no solo cumple su función como el espacio en el que se desarrolla el universo diegético, sino también despliega todas sus posibilidades simbólicas y estructurales:

Casa de Muñecas reproduce en su dimensión dispositiva una estructura de compartimientos que, como si de un escenario se tratara, invita a contemplar desde una perspectiva frontal cada habitación y a penetrar la interioridad del mundo doméstico. Con su fragmentación, la casa de muñecas soporta los tres discursos que conforman la obra: es el marco de la acción narrativa, determina la dimensión estructural compositiva y sustenta la capacidad simbólica (Calvo, 2019, p. 115).

En términos de estructura, la casa sostiene la poética erlesiana sobre la minificción, pues la brevedad del género impone un proceso de “jibarización, de esencialización” (Sánchez, s. f.) de lo que se pretende contar. Esa brevedad equivale al espacio microrreducido de las pequeñas habitaciones de una casa de muñecas, un espacio en donde, a decir de Erlés, se encuentra todo lo que aparece en una casa de verdad, pero se construye a escala menor (Sánchez, s. f.). En su dimensión simbólica, la casa se encuentra desprovista de sus significados tradicionales mediante un procedimiento de extrañamiento que revela el lado oscuro e inquietante de ese espacio doméstico, acentuado por su condición de juguete. De la casa de muñecas se aconseja, en la advertencia final que “nadie debería de jugar con una casa de muñecas. La casa de muñecas es el falso juguete, el juguete maldito” (Esteban Erlés, 2013, p. 179)². En el libro, el carácter malévolo de la casa radica en su naturaleza como representación, en segundo grado, de una realidad al margen de la legalidad, habitada por lo extraño, lo ominoso o lo inexplicable. Por tal motivo, en la hoja de ruta que abre, como si fuera una llave, *Casa de Muñecas* anuncia al lector que “dentro de la casa existen caminos desconocidos en los que sería mejor no adentrarse” (p. 14). De inmediato, el texto postula la casa como un espacio liminar entre órdenes excluyentes de realidad: el primero es sostenido por el andamiaje simbólico que reviste a la casa de elementos relacionados con la cotidianidad, lo familiar y conocido; el segundo es un orden en el que se desmontan todos los significados que envuelven tradicionalmente a este símbolo, por tal motivo, se hacen patentes reglas de funcionamiento de la realidad desconocidas y, por lo tanto, amenazantes.

² En adelante, solo consignaré el número de página en el cuerpo del trabajo.

Además de la casa, como centro estructurador de los relatos, Esteban Erlés recurre a la isotopía animado/inanimado, concentrada en la figura de la muñeca, para enfatizar no solo lo que hay de siniestro en su perpetua belleza, sino también para cuestionar los marcos socioculturales que imponen modelos idealizados para las mujeres:

Si bien las muñecas han sido vistas tradicionalmente como un espejo lúdico que devuelve la imagen de la realidad, refleja los ideales femeninos y enseña a la mujer lo que ha de ser su existencia, a través de ella la escritora sabotea las dulces historias de la infancia, masaca y pervierte toda ingenuidad y articula una visión ascéptica y crítica de la naturaleza humana, sin lugar para la clemencia, el perdón o la bondad. Invierte Esteban Erlés al modo arreolano la alegoría y, en lugar de invocar el mundo simbólico idealizado, ofrece una representación negativa del ser humano; de este modo la subversión brota de la discordancia entre el referente literario y el pragmático, entre el mundo representado y el esperado, pues los referentes asociados a la imagen de la muñeca han sido modificados íntegramente (Calvo, 2019, p. 118).

La inversión de los referentes vinculados con la figura de la muñeca opera, como si se tratara de un negativo, en las diversas manifestaciones de los papeles idealizados que se le asignan culturalmente a la mujer. Es por eso que, en la galería de seres siniestros que habitan *Casa de Muñecas* aparece, en cuatro minificciones, la figura de la madre bajo el tratamiento del arquetipo femenino de la Madre terrible³, revés de la Diosa madre,

³ La cinematografía, una de las principales influencias de Esteban Erlés, nos ha demostrado que no hay mejor efecto de extrañamiento que aquel que se construye a partir de la figura materna, pues esta encarna los principios de familiaridad, cotidianidad y estabilidad, por lo tanto, el efecto que produce es devastador cuando se reconoce en ella una naturaleza contraria. Claros ejemplos de esto son las películas *Ich seh, Ich seh* (2014) de Veronika Franz y

y sentido y figura de la muerte: “la madre terrible es la réplica complementaria de la *Pietà*, es decir, no sólo la muerte, sino el aspecto cruel de la naturaleza, su indiferencia con el dolor humano” (Cirlot, 2013, s. v. “MADRE”).

La primera manifestación de la madre, desde la codificación fantástica, se encuentra en un relato titulado, sugerentemente, “Niña sin madre”. Como se trata de un relato de cinco líneas, orquestado bajo una estética de la hipercondensación, cada uno de sus elementos sintácticos y semánticos son imprescindibles para construir su sentido. De hecho, me parece que es uno de los relatos más breves y mejor ejecutados de *Casa de Muñecas*, porque plantea una situación argumental muy sólida para después, en una sola línea, dar una vuelta de tuerca hacia un final inesperado. “Niña sin madre” es una microficción fantástica que desde el título postula un paradigma de realidad mimético, pues simula una estructuración filial parecida a la que se articula en la realidad extratextual, es decir, todo su sistema textual está sólidamente anclado a los presupuestos miméticos del realismo. En palabras de Ana María Morales:

Para que un texto pueda ser fantástico intratextualmente deben haberse codificado leyes de funcionamiento de realidad que implícita o explícitamente excluyan la presencia de ese fenómeno, si no es mediante su violentación o suspensión, sea aparential —la suma de distintos azares que se han unido para crear una cadena que de tan azarosa resulta extraña— o verdaderamente. Así, la naturaleza del fenómeno fantástico sitúa su posición como marginal respecto a las leyes del texto. Fuera de la legalidad aceptada dentro del sistema textual, lo fantástico se presenta como un acontecer ilegal y transgresor (2004, p. 27).

Severin Fiala, y, por supuesto, la aclamada *Hereditary* (2018) de Ari Aster, en donde también aparece una casa de muñecas. Para profundizar sobre el tema, véase, R. González Dinamarca (2018).

“Niña sin madre” plantea en el título un eufemismo que me parece efectivo, pues al no denominarla como huérfana la atención recaerá también en la figura materna, acentuando, mediante la preposición ‘sin’, la ausencia de la madre como lo que parece ser el conflicto del relato. Por su brevedad, me permito citarlo completo: “La niña sin madre solía rezar por las noches, enterrada en las sábanas frías, castigada a dormir bajo el crucifijo que habían arrancado de su ataúd, justo antes de sellar el nicho. *Mamita, yo te quiero, pero por favor, no te me aparezcas*” (p. 43). En la primera línea, todo parece desarrollarse de acuerdo con un paradigma de realidad aparentemente estable y sólido: “La niña sin madre solía rezar por las noches” (p. 43). El empleo del pretérito imperfecto “solía” anuncia ya la presencia enigmática de otra acción que sucede de manera paralela todas las noches en la habitación de la niña. Sin embargo, la siguiente oración, “enterrada en las sábanas frías” (p. 43), postula una posible ilegalidad del sistema de articulación de realidad. El gesto que realiza la niña advierte, sin duda, su estado de vulnerabilidad y la presencia de “algo” o “alguien” de quien se debe esconder entre sus sábanas. Sin embargo, el verbo “enterrar” y el adjetivo “frías” sugieren un campo semántico vinculado con la muerte que se enfatiza con la mención de las sábanas, alusión obvia al paño mortuorio con el que se cubren los féretros, por lo tanto, la imagen de la niña cubierta por sus sábanas establece un paralelismo con la imagen de un cuerpo embalsamado, aspecto que desata la sospecha de la naturaleza incierta de la protagonista, que parece confirmarse cuando el narrador anota que está “castigada a dormir bajo el crucifijo que habían arrancado de su ataúd, justo antes de sellar el nicho” (p. 43). Estamos, pues, frente a una aparición, una niña fantasma que regresa de su tumba todas las noches para repetir sus terrores nocturnos. La marca de ilegalidad no se encuentra, sin embargo, en la naturaleza fantasmagórica de la protagonista,

sino en el objeto de sus profundos miedos: su madre. El narrador ofrece la voz a esta pequeña niña fantasma para comunicar el miedo que le produce la presencia de su madre: *“Mamita, yo te quiero mucho, pero por favor, no te me aparezcas”* (p. 43). Como mencioné, el giro argumental no recalca en el descubrimiento de la situación espectral de la protagonista, sino en la revelación de la madre como una figura terrorífica. De esta manera, la presencia de la madre se convierte en el fenómeno anómalo que violenta las reglas de funcionamiento de realidad articuladas al interior del texto, ya que produce un efecto plenamente codificado: el temor y las súplicas de la niña, que constituye la verificación de una realidad diferente o alterna, pero siempre atemorizante. Como sucede en los textos fantásticos, los vacíos informativos forman parte fundamental de una ambigüedad nunca resuelta. En el caso del texto de Erlés, no se resuelve si la madre también es una figura espectral o monstruosa porque no hay una caracterización física de esta que justifique el miedo de su hija. Sin embargo, Esteban Erlés es contundente cuando dirige la naturaleza perturbadora de la madre a su sola presencia. Hay, además, una suerte de oscilación entre el profundo terror que desata la madre en su hija y el amor que también le produce, concentrada en el diminutivo “Mamita” y en la declaración contundente de su amor. Esta situación metaforiza las problemáticas relaciones filiales entre madre e hija, ya que revela la presencia impositiva de la madre como una experiencia opresiva y amenazadora. En “Niña sin madre”, Patricia Esteban Erlés trabaja con el arquetipo de la Madre terrible para demostrar el lado oscuro de la maternidad, al someterla a un procedimiento que la desvincula de lo familiar y de sus atributos simbólicos más positivos, pues la convierte en un ser aterrador que martiriza a su descendencia.

El arquetipo de la Madre terrible también aparece en “Castigo”, microficción narrada en primera persona por una madre

que se presenta, de inicio, como la ejecutora del sufrimiento de su hija pequeña:

Le dije muchas veces que si no se portaba bien la encerraría en el armario de los Monstruos Oscuros. Lloró durante horas, aporreó la puerta con sus pequeñas manos hasta que se cansó, supuse que se había quedado dormida y entonces decidí levantarle el castigo. Mi hija ya no estaba sentada entre mis vestidos largos. Y me pregunto quién es, entonces, la niña que me mira desde allí abajo, como un animal regresado del infierno (p. 45).

Esta microficción fantástica articula, como es de esperarse, un sistema sólido de realidad mimético, pues no hay nada de extraordinario en el hecho de que una madre aplique un correctivo a su descendencia como castigo por una conducta inapropiada. Sin embargo, es particularmente sugerente que la madre elija un armario que, por su condición reducida, resulta en un espacio asfixiante que simula un ataúd. Para volver este lugar más terrorífico, se acentúa la presencia de seres monstruosos y oscuros como sus habitantes. Se puede colegir, entonces, el profundo temor de la pequeña niña al estar encerrada en ese lugar, enfrentada a visiones espeluznantes; por lo tanto, el castigo infligido por la madre supera su naturaleza como correctivo, apuntándolo hacia una dirección mucho más inquietante. La elección del armario advierte el carácter perturbador y siniestro de la madre, pues, más allá de corregir a su hija, busca provocar su angustia y desconsuelo. Ajena a la naturaleza benefactora y protectora que identifica tradicionalmente a la figura materna, la protagonista de “Castigo” es indolente al sufrimiento de su hija: “Lloró durante horas, aporreó la puerta con sus pequeñas manos hasta que se cansó”. En este momento de la narración, ocurrirá una transformación que portará el signo de la ilegalidad: “Mi hija ya no estaba sentada entre mis vestidos largos. Y me pregunto quién es,

entonces, la niña que me mira desde allí abajo, como un animal regresado del infierno”. Es claro que la transformación de la niña es figurada, pues solo se parece a un animal infernal. Sin embargo, funciona como un elemento disruptivo del orden lógico causal, porque la madre ya no la reconoce como su hija, confirmando así su presencia como una otredad amenazante. El tema de la transformación de la pequeña niña es acentuado de manera muy singular por la ilustración de Sara Morante que acompaña a este relato, pues en esta aparece, en una sección estrecha del armario, una anciana grotesca vestida de niña. La ilustración resalta la sensación de pérdida, de algo que la niña ha extraviado en la experiencia de su castigo y que la ha transformado hasta el punto de convertirla en un sujeto irreconocible para la madre. Como anota Patricia Esteban Erlés, todas las situaciones sobrenaturales, extrañas o fantásticas que aparecen en sus relatos sirven para explicar, metafóricamente, las relaciones humanas, concretamente las que se desarrollan dentro del ámbito familiar (Garrido, 2012). En “Castigo”, la autora presenta el efecto que produce en los hijos una maternidad abusiva o tiránica, pues el hecho de que la niña ya no esté sentada entre los vestidos largos de su madre, metáfora de la sujeción materna, revela un estado de liberación de la hija. Sin embargo, este no es del todo apacible, pues la niña regresará del castigo, convertida en un ser rencoroso que atemoriza a su propia madre.

Las relaciones materno filiales problemáticas también se desarrollan en “Traiciones”. Este relato se estructura a partir de la isotopía inanimado/animado que Tzvetan Todorov considera como uno de los temas del yo más recurridos en el relato fantástico. Para el teórico, el principio que estructura estos temas se articula en el límite entre materia y espíritu, que desencadena un sistema de *percepción-conciencia* “en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción

del mundo más que una interacción con él” (Todorov, 2012, pp. 124-125). De ahí que los relatos fantásticos que se estructuran bajo estas coordenadas temáticas (el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y el espacio) configuren campos semánticos de significación en los que se problematiza o enfatiza la mirada. En el caso concreto de “Traiciones”, la percepción del acontecimiento extraordinario está dada desde la mirada de una niña, aspecto que sugiere, de inicio, la figuración de un mundo en el que los lindes entre la materia y el espíritu no son estables, porque, como anota Todorov, en la infancia somos incapaces de percibir de manera consciente los límites que los separan. En “Traiciones”, la autora elige a una narradora en primera persona, en cuya percepción recaerá la vacilación fantástica. Se trata de una niña que por su condición se configura como una instancia narrativa poco confiable, pues el texto no resuelve si lo narrado por la protagonista es real o solo es producto de sus elucubraciones infantiles.

Por su brevedad, “Traiciones” no contiene un extenso desarrollo narrativo, por lo que las modalizaciones e indicios, elementos característicos del relato fantástico tradicional, son escasos. No obstante, la hipercondensación narrativa vuelve mucho más sugerente el efecto fantástico que se sostiene, como lo anota Ana María Morales, en la confrontación de dos sistemas de legalidades distintas o excluyentes (2007, p. xvi). En “Traiciones” se plantea de manera inmediata esta confrontación: “Mi muñeca Doro sigue creciendo. En cambio, yo me paré como el reloj de un muerto, en la última marca de tiza que mamá trazó en el marco de la puerta de la cocina hace dos meses” (p. 107). La primera ruptura o ilegalidad se plantea con la violación de una ley que dicta que los objetos no pueden cobrar vida propia. El fenómeno extraordinario se plantea, sin embargo, desde la perspectiva de una niña, por

lo tanto, como dije, hay cierta vacilación sobre la veracidad de los hechos narrados. Por un poder inexplicable, la muñeca Doro parece consumir la salud de su pequeña dueña, ya que mientras ella crece, el desarrollo de la narradora se detiene “como el reloj de un muerto”, comparación que sirve para hacer énfasis en la naturaleza inexorable y fatídica del acontecimiento. El elemento inquietante, sin embargo, no es la animación de la muñeca ni el crecimiento interrumpido de la protagonista, porque este se puede explicar incluso en términos médicos, sino, más bien, es la aparente traición de la madre: “Doro y ella se observan con verdadero interés, en cuanto creen que no las miro” (p. 107). La doble traición de la que se sabe objeto la narradora protagonista se relaciona, por un lado, con el crecimiento de su muñeca que parece no solo robarle su naturaleza animada, sino también desplazarla de los afectos de su madre. La traición más significativa, por supuesto, es la que realiza la madre, pues en su mirada cómplice con Doro se encuentra el gesto de una contundente ruptura con su propia hija, a quien parece considerar ya un objeto reemplazable.

La madre castigadora, la madre aterradora y la madre traicionera son múltiples configuraciones del arquetipo de la Madre terrible que desarrolla Patricia Esteban Erlés en algunos microrrelatos que conforman *Casa de Muñecas*. Por supuesto que en estas figuraciones no podría faltar la representación de la madre asesina que aparece en “Sopa”, en el que se narra cómo una madre por omisión asesina a su pequeña hija que se ahoga dentro de un plato con sopa hirviendo. Para finalizar, en *Casa de Muñecas*, la autora se vale de lo fantástico, lo extraño y lo siniestro para explorar los aspectos más oscuros de la maternidad, oscuros no solo por su naturaleza siniestra o terrorífica, sino también porque han sido silenciados por la cultura. Me parece que el tratamiento que realiza Esteban Erlés de la figura materna apunta al

reconocimiento de los aspectos que, exacerbados metafóricamente en sus relatos, forman parte innegable de una experiencia que se asume, socialmente, como un proceso benéfico y positivo para la mujer; sin embargo, el cuestionamiento de Erlés nos muestra que la maternidad también está revestida de oscuridad que la convierte en una experiencia mucho más profunda y compleja.

Referencias

- Abello Verano, A. (2019). Cartografías de lo sobrenatural. Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés. *Di-cenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, (37), 31-49.
- Calvo Revilla, A. (2019). Lo siniestro y la subversión de lo fantástico en *Casa de Muñecas*, de Patricia Esteban Erlés. En M. Martínez Deyros y C. Morán (eds.). *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico* (pp. 113-132). Berlín: Peter Lang.
- (2020). Microrrelato hipermedial: hibridismo semiótico en la obra de Patricia Esteban Erlés. *Co-herencia*, (33), 101-131.
- Cirlot, J. E. (2013). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Esteban Erlés, P. (2013). *Casa de Muñecas*. S. Morante (ils.). México: Páginas de Espuma.
- Garrido, B. (2012, octubre 10). Entrevista a Patricia Esteban Erlés y Sara Morante por *Casa de Muñecas*. *Culturamas. La revista de información cultural en internet*. Disponible en <https://www.culturamas.es/2012/10/10/entrevista-a-patricia-esteban-erles-y-sara-morante-por-casa-de-munecas/>
- González Dinamarca, R. (2018). El monstruoso femenino y la abyección del cuerpo materno en dos filmes de terror actuales: *The Babadook* de Jennifer Kent e *Ich seh, ich seh* de Severin Fiala y Veronika Franz. *Brunal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, (2), 263- 281.
- Jiménez Tapia, G. (2018). Entrevista a Patricia Esteban Erlés. *Microtextualidades. Revista internacional de microrrelato y minificción*, (3), 212-216.

- Morales, A. M. (2004). Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral). En A. M. Morales y J. M. Sardiñas (eds.). *Odiseas de lo fantástico* (pp. 25-37). México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica.
- (2007). De lo fantástico en México. En *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano, El primer siglo* (pp. XVII, XLII). México: Ediciones Oro de la Noche-Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica.
- Sánchez, A. (s. f.). Entrevistas. “Casa de Muñecas”. *Ámbito Cultural*. Disponible en <https://ambitocultural.es/casa-de-munecas-1852/>
- Todorov, T. (2012). *Introducción a la literatura fantástica*. E. Gandolfo (trad. y pról.). Buenos Aires: Paidós.

UN LAZO DE SANGRE ENFERMIZO.
LA RELACIÓN MATERNOFILIAL EN
LA DÉBIL MENTAL, DE ARIANA HARWICZ

Gabriela Trejo Valencia
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

*La panza de mamá crió luto, gestó luto, engendró una
planta carnívora y acá estoy divina en mi short y mi
remerita ajustada.*

Ariana Harwicz

LAS IMÁGENES IDÍLICAS EN torno a madres e hijos se multiplican sobre todo desde finales del siglo XVII¹, cuando a la luz del progreso económico el culto a la labor materna es un conveniente bastimento social, uno que mantiene en la mujer la carga de criar a los futuros trabajadores. Al validarse el absoluto compromiso con los hijos desde ámbitos religiosos, morales, artísticos y políticos, incluso se abogó por santificar el vínculo entre madres e hijas pues esto aseguraba que ellas aspirarían a convertirse en madres virtuosas. Aunque, es justo decir que durante toda la historia han existido madres amorosas, una vez que socialmente se acentuaron la reproducción y la crianza como ejemplos de

¹ Las pinturas reelaboran la versión de lo maternofilial desde mucho tiempo atrás, no obstante, estas representaciones artísticas suelen rendir tributo a las mujeres madres dentro de la religión, es decir, se trata de obras protagonizadas por diferentes Madonas o personajes bíblicos iluminados por el amor a sus hijos (basta ver las pinturas de Miguel Ángel o Bellini), no así de escenas cotidianas enfocando a la mujer común en sus labores domésticas de crianza y cuidado.

amor verdadero “La glorificación de la maternidad se impuso durante todo el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX” (Knibiehler, 2001, p. 53).

Culturalmente se desdibuja entonces cualquier manifestación problemática de la maternidad, mientras el arte y la literatura modelan la representación de ese amor a prueba de todo, fijando las escenas con las que todavía hoy construimos la percepción de la madre perfecta y la hija modelo. Y aunque en la dinámica real maternofilial suele faltar el orden y sobrar la imperfección, durante mucho tiempo se optó por eludir dicho cariz en beneficio de un poderoso cliché de amor incondicional. Con todo, los movimientos feministas de la segunda mitad del siglo XX dieron cabida a cuestionamientos acerca de esa idea de maternidad y nunca como ahora diversas representaciones artísticas y culturales han puesto en entredicho esa versión soñada.

Es amplia la lista de autoras quienes hoy cuestionan el ideal maternal; sin embargo, una cosa es enfocar esas fallas y lanzar agudas críticas a la mistificación materna, y otra, muy distinta, que la escritora se jacte de esas “imperfecciones” y las haga el tema principal de su obra. Ese es justo el camino elegido por Ariana Harwicz (Buenos Aires, 1977) cuando decide descender a lo más profundo del vínculo imperfecto para develar el tempestuoso cuadro de la crisis diaria entre madre e hija.

Desde la intimidad de una casa en los márgenes de una gran ciudad francesa, Harwicz focaliza la suciedad de una mesa, las botellas vacías, los fluidos corporales y las imprecaciones para dejarnos ver el animalizado comportamiento de dos mujeres creciendo libres en la tierra fértil de las relaciones enfermizas: la desesperación, la miseria o la sinrazón. Escarbando hasta sangrarse las uñas, Harwicz presenta personajes en absoluta tensión, incomodando así a un lector que no habrá de quedar indemne.

Harwicz ha publicado *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014), *Precoz* (2015) y *Degenerado* (2019)². Sus primeros títulos forman un tríptico poblado de personajes femeninos punzantes y atmósferas siniestras: “Mi escritura no es un montaje programado, fue como un ir siguiendo el fresco de una pintura, los trazos de una estética, de un tono, hasta llegar a ese número tres, pero nunca lo planeé” (Pasik, 2018). En su ópera prima, da cuenta de una primeriza madre de familia que fantasea con ver el final de los días para su hijo recién nacido: “Lo acuesto abrazado a mi bufanda y mientras lo enrolló, Isadora Duncan” (Harwicz, 2019, p. 13); para su segunda novela, Harwicz eleva la apuesta disruptiva y pone en el centro a dos mujeres a quienes las une la sangre y el deseo subrepticio. En *Precoz* entrecruza los hilos narrativos del tabú para sobrellevar la incómoda relación entre una madre, su hijo adolescente y la sombra latente del apetito sexual prohibido. Finalmente, lejos del infame aire de familia maternofilial de sus primeros textos, esa clase de tabús habrá de cobrar otra factura en su última novela, *Degenerado*, la historia de un hombre acusado de pedofilia. Madurando el horror, la autora toma distancia de la estructura formal de sus novelas anteriores, no tanto porque le quite la voz a la mujer-madre como porque se meta en los pensamientos más oscuros de un criminal. Atizando el grado de perversión advertido ya en el tríptico mencionado, en *Degenerado* Harwicz abandona la pura promesa del infierno para adentrarse en el mismísimo Tártaro.

² También ha escrito guiones para cine, readaptaciones de sus novelas para la escenificación teatral y un texto ensayístico titulado *Tan intertextual que te desmayás* (2013), junto a la dramaturga argentina Sol Pérez.

*La Nueva narrativa argentina:
una carta de presentación*

La trayectoria de la autora aún es poco reconocida en México, aunque en Sudamérica y Europa tiene eco su manera de cultivar historias despiadadas desde una prosa veloz y corrosiva:

Si la mejor literatura en castellano se está haciendo hoy en América, uno de sus centros está en Argentina, donde autoras como Ariana Harwicz, Selva Almada o Samanta Schweblin (todas nacidas en los setenta, todas escribiendo sobre hijos y relaciones difíciles) apuestan por una escritura radicalmente literaria, con resultados mucho más que prometedores (Rosa, 2015).

Precedida de una heterogénea camada de escritores a los que ha querido vérselos en común para analizarlos bajo la lupa de una generación, se ubica a Harwicz como parte de la Nueva narrativa argentina, rótulo para agrupar a escritores nacidos después de 1960 y que comenzaron a publicar en las postrimerías del siglo XX y en los primeros años del nuevo milenio. Ahora, lejos de pretender una homogenización, hay un común denominador en autores hijos de la dictadura, quienes ya no deben cuidarse de un Estado opresor o de las desapariciones forzadas, pero sí deben aprender a sobrevivir en la convulsión cotidiana de la violencia heredada. A este grupo pertenecerían, entre otros, Andrés Neuman, Washington Cucurto o Pablo de Santis³ pero, más allá de representantes masculinos, son las voces de Laura Alcoba, Selva Almada, Florencia Abbate, María Gainza, Ariana Harwicz y por supuesto, Samanta Schweblin y Mariana Enriquez (las dos narradoras más reconocidas) quienes han recibido mayor atención, cuestión poco usual en la tradición latinoamericana.

³ Para mayores referencias, véase Elsa Drucaroff (2011).

Todas estas narradoras sobresalen no solo por su escritura dotada sino por la manera en que con sus cuentos y novelas perfilan su desencanto por ideales vacíos de significado: amor romántico, orden y progreso como única fórmula del éxito, religión, maternidad, etc. En su constante desapropiación de la condición femenina convencional dan el primer paso para apuntar a otra clase de maternidades, acto no exento de polémica en un contexto como el nuestro, donde la religiosidad imperiosa aprovecha para ensalzar la vocación de madre. Las autoras de la Nueva narrativa argentina subvierten el marcado estereotipo⁴, ya sea desde el trazo fantástico o desde la trasnochada “des-maternidad” de corte realista; pero sin importar el registro, las autoras presentan a mujeres que dudan de su condición como dadoras de vida o, cuando menos, problematizan la maternidad.

Aunque, en mayor o menor medida, las autoras mencionadas echan mano de perspectivas que terminan por corroer las relaciones maternofiliales, la escritura de Ariana Harwicz resalta no solo por su evidente radicalidad sin ambages —es sin duda la pluma más incómoda de todas—, sino también por la forma como desnuda la relación entre madres e hijas para develarla en su naturaleza más brutal.

⁴ Tampoco se trata de una temática del todo novedosa en nuestro continente. Pilares de la problematización son Inés Arredondo o Amparo Dávila desde la segunda mitad del siglo XX; continuadoras, Adela Fernández o María Luisa Puga en el último tercio del mismo siglo. Cuando menos desde la década de los ochenta en Sudamérica se retrata parte de esta desmitificación materna en la obra de las narradoras Pía Barros o Ana María Shua. En periodos más recientes, destaca el cuestionamiento frontal al concepto de maternidad de parte de las sudamericanas Claudia Piñeiro, Pilar Quintana, Lina Meruane, Yanina Rosenberg, Florencia del Campo, Mónica Ojeda, Liliana Colanzi, o de las narradoras mexicanas Fernanda Melchor, Liliana Blum, Socorro Venegas o Brenda Navarro.

La débil mental

La autora ha declarado públicamente cuánto le obsesiona el tema de la maternidad, a la cual considera un fenómeno perturbador:

La madre, para mí, primero es la cosa extraña, de ciencia ficción, de que algo viva adentro tuyo. No me parece algo natural [...] Es una de las vivencias más enloquecedoras que alguien puede tener y eso para la escritura es genial. Es la locura que se forme un cuerpo en tu cuerpo y que luego lo expulses, y que después sea un amor que tienes que crear para toda la vida (Urbina, 2020).

Profundizando en esa *cosa extraña, no natural y enloquecedora* que es como caracteriza a la maternidad, Harwicz desnuda todo artificio cultural impuesto.

Evitando bordar la imaginiería con delicados tintes de abnegación, se da a la tarea de presentar a mujeres-madres sin ningún tipo de edulcorantes. Su representación de la maternidad está tan fuera de orden que, aun sin saber la perversión ínsita entre las protagonistas, *La débil mental* presenta una dinámica poco usual para retratar el simbolismo materno, esto porque la historia contada se basa en la libido de una mujer de treinta años viviendo con su madre cada vez más irracional y decadente. Esta convivencia choca con la imaginiería maternal asociada a la dulce espera o a la relación de mujeres jóvenes con hijos pequeños; en ese sentido, Marcela Lagarde señala: “Lo maternal no se representa, por ejemplo, como una relación de adultos entre madre e hijos o con las madres desarrollando actividades distintas a los cuidados alimenticios o corporales” (2014, p. 255). Esta inusual representación se muestra en la narrativa de Harwicz y cobra otra dimensión si pensamos que, aunque en la novela la hija cuenta sobre su infancia al lado de su madre, se centra en la problemática adultez de ambas, cuando inclusive no está claro quién cuida de quién.

Sin más contenciones romantizadas, la escritora argentina construye una forma bestial de lo maternal para hacer de esta representación, el hilo conductor de su *nouvelle*, donde configura un lirismo sintético como base para configurar un vértigo total que, por momentos, provoca arcadas en un lector sorprendido, pues si no se conoce su obra no se espera atisbar tal cantidad de fisuras en torno a la idea de la maternidad encumbrada. *La débil mental* no solo se trata de un vínculo enfermizo entre madre e hija, narra, además, un intento por dañar a la mujer encinta del amante (el hombre que embarazó a su esposa como un acto de contrición por sus infidelidades) porque ese hijo aseguraría la ruptura. Este caudal de contradicciones a la noción de “la dulce espera” y la filiación sagrada termina por arrojar al lector a un escenario desprovisto de rasgos conocidos, mientras hace de dos mujeres emparentadas por la sangre, dos figuras abyectas capaces de contorsionar nuestros límites respecto al remitido vínculo.

Alternando la voz de las protagonistas, Harwicz lo mismo deja ver una infancia marcada por una maternidad poco ortodoxa, que a una mujer que hubiera deseado desaparecer a la hermosa niña nacida de sus entrañas con tal de recuperar al padre huidizo, mujer que más tarde habrá de incitar a la hija púber en los placeres del cuerpo. El ejercicio maternal se fragua entre el desinterés, el alcoholismo y el erotismo, pero la hija no es solo una pobre víctima, de ninguna manera está exenta del toque envilecido, por ende, no tendrá muchos reparos en asesinar a su amante.

Creciendo como animal salvaje se vuelve una semilla podrida incapaz de albergar esperanza, quizá por eso en su cuerpo no hay lugar para un hijo, y aunque en algún momento desee embarazarse como estrategia para retener a su pareja, basta escucharlo a él decirle que no nació para ser madre para aceptarlo: “Vos sos otra clase, no sos madre. Ella [la esposa] es madre desde la cuna. De verdad, tener un hijo no es nada más que eso, sabélo.

Acababa de escuchar la declaración de amor más hermosa de mi vida, tener un hijo no es nada” (Harwicz, 2014, p. 90)⁵. Ella encuentra un triste consuelo en las palabras del hombre amado porque en el fondo se sabe una simiente maligna, incapaz de participar del círculo de la vida debido a que todo cuanto conoce está malogrado.

Harwicz sobrelleva el vendaval de tramas perturbadoras con un ritmo lírico y un cuidadoso tratamiento verbal que, de tan sucinto y poderoso, clama a la poesía. A la manera del poema en prosa, la literatura de la bonaerense se lee atendiendo particularidades del lenguaje poético, tales como el uso de espacios en blanco, la cadencia, las líneas versales sugeridas por la construcción de los párrafos, e incluso los títulos, los cuales se perciben en las palabras en altas con las que inician los diferentes párrafos-estrofas.

Captar lo semántico desde lo tipográfico y desde lo fónico lleva a pensar en la *nouvelle* como un largo poema dividido en tres partes, cada uno con un tono bien marcado; la primera parte es el exordio que prepara el ánimo de los lectores para conocer acerca de la complicada relación de ambas mujeres, por lo que el tono descriptivo se hace presente para hablar del lugar en donde viven y los recuerdos; con todo, las frases cortas son perfectas para presentar un albañal que no necesita especificaciones pues impacta precisamente por la velocidad con la que se muestra. Si la novela se detuviera en puntualidades, preferiríamos desviar la mirada. En medio de la sintaxis sencilla y las oraciones simples, en lo único que se regodea Harwicz es en las reiteraciones de una infancia rota, periodo donde se nos habla de una madre sonriendo feliz mientras ve cómo un hombre sigue a su hija pequeña por el bosque.

⁵ Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición. En lo sucesivo anotaré el número de página en el cuerpo del texto.

En la segunda parte del texto, la intensidad amaina y da un respiro necesario en cuanto el ritmo apabullante de las primeras imágenes que no podía mantenerse constante; si así sucediera, no se apreciaría igual la violencia de la última estancia, justo cuando la hija abandona a la madre para seguir al hombre que ama. No obstante, ella regresa pronto, arrepentida y dispuesta a recibir la ayuda de su madre para castigarlo por haber terminado su relación extramarital. En esta tercera parte, la textura, es decir, el tejido sonoro se intensifica mientras las palabras se agolpan en lo que por momentos es una súplica doliente y después un grito, exclamaciones que suelen expresar una emoción específica: la del límite último de lo humano.

Harwicz radica en Francia desde 2007, país donde hizo estudios de literatura comparada, guion cinematográfico y dramaturgia, bases útiles para que, por ejemplo, montara en teatros sudamericanos sus primeras dos novelas. Su formación también la ayudó a aprender los recursos visuales con los que suele llevar su narrativa; a este respecto comparte en una entrevista:

Yo vengo del cine. Mi formación académica universitaria ha sido: primero el cine, luego el teatro y después la literatura. Algo así como la Santa Trinidad. Fue un recorrido para llegar a la síntesis, que es la forma que tengo de escribir, que no es cine, que no es teatro, pero que tampoco es del todo narrativa (Baena, 2020).

Para contar una historia que corta el aliento se apoya de la creación de imágenes cinematográficas al más puro estilo de películas de terror, no en balde en la novela hay momentos llenos de encuadres atezados por las sombras y de primeros planos desconcertantes; sin embargo, en *La débil mental* no hay una violencia teatralizada como en algunas películas del género basadas en la exageración, al contrario, la violencia gestada en el núcleo de aquella casa de la campiña francesa es algo más bien acorde a su

contexto rudimentario y natural, probablemente, por eso, perturba tanto.

En la novela se redondea un extenso monólogo interior coqueteando con la ensoñación y la memoria perdida, por medio de estos recursos Harwicz convierte los recuerdos que sostienen la historia de la madre y la hija en piezas generadoras para conformar la narrativa de acontecimientos actuales: la hija trabajando doce horas, la madre borracha, los hombres que entran y salen de sus vidas como entran y salen de sus cuerpos; la permanente miseria moral y física. Ahora bien, la intromisión del pasado en el futuro de la historia no es gratuito, parece ser el indicio de que su vida es un círculo vicioso donde ambas mujeres andan siempre sobre los mismos errores. En esta prosa circular habrá momentos en que no se distinga el pasado del presente, en donde todo sea parte del mismo lodazal interminable; esto bien podría sugerir la imposibilidad de salir de un innombrado segundo círculo del infierno, justo aquel en donde padecen quienes, como ellas, pecan de lujuria.

La monotonía apesadumbrada que no deja ver cuándo empezó el desastre y hasta dónde se va a extender, se explica desde las primeras palabras de la hija al inicio de la novela: “No vengo de ningún lado. El mundo es una cueva, un corazón de piedra que aplasta” (p. 7), advertencia que parece cerrarse con una continuidad rotunda en las últimas dos líneas del libro: “Que explote todo, destruirlo todo, dice mamá y todavía quiere más” (p. 101). La ilación de ideas se ve cumplida si pensamos cómo en realidad no hay final para la desgracia (la cueva) simplemente porque ellas no quieren salir de ella, inclusive han encontrado el placer en vivir así. Ellas son despojos y solo quieren más ruinas, como si en el desenlace terminaran de aceptar su lugar en la espiral de auto-destrucción.

La circularidad de una existencia en donde poco importa si se habla del ayer o de mañana (porque el tiempo es el mismo agujero negro que se las traga) se hace presente también en el monólogo de la novela, pues el lector no discierne con claridad cuándo la voz cantante deja de ser la de la hija y cuándo comienza a hablar la madre. Ambas se parecen tanto porque son igual de inestables y tienen los mismos miedos; casi podría decirse que son la misma persona, por eso en algún momento la madre le dice a su hija: “yo te parí, pero vos me habrías podido parir igual, ¿no es cierto?” (p. 94), porque, claro, ellas son caras de una misma moneda envilecida y qué más da quién habla cuando ambas son hijas de la desesperación.

Sin la distancia respetuosa que separa a las madres de las hijas, sobre todo para establecer una jerarquía desde la cual imperan las decisiones de la progenitora, en la novela no hay devoción posible, por eso entre iguales el lenguaje más directo y vulgar no lastima, así es como terminan por mancharse una a la otra sin el menor recato o vergüenza: “Ahí viene hasta mí fregándose, y yo lo tengo tirado arriba, estrellado, olfateándome. ¿Hace cuánto no te la meten mamá?” (p. 61). Al final, en esa zona oscura de la relación maternofilial sobran oportunidades para resquebrajar cualquier código.

En *La débil mental* se halla el inminente vínculo carnal entre sus protagonistas, quienes conviven entre el erotismo de los cuerpos y el odio de los corazones. En este lazo sin atenuaciones, la madre inquiere insistentemente a la hija sobre su último encuentro clandestino con el amante, pues quiere saber si al menos él le ha dado un orgasmo. Su relación está cargada de sexualidad, una en donde, cual voyerista, la madre espía los actos sexuales de la hija, obteniendo con ello su propia satisfacción.

La mirada de los personajes es crucial en la novela, aunque más allá de ella, nosotros como lectores metemos la cara en un

espacio sórdido del cual no queremos apartar la mirada; entonces vemos a la madre observando a su hija, primero en sus incipientes escauceos autoeróticos a los doce años, después en la actividad sexual con sus amantes. La hija refiere la primera vez que su madre fue testigo de sus placeres —¿los propios, los de ella, los de ambas?—, mirándola fijamente mientras se masturbaba: “Y empezó a aplaudir la perversión del amor cada vez más fuerte, bravena, sos la luz al final del túnel, te felicito, ya sos una flor de hembra, bravo hija, sos un pedazo de mujer. Me cubrí y salí corriendo” (p. 33).

Aunque es fácil identificar la desaprobación inicial de la hija ante los comentarios inapropiados de la madre, con el paso de los años ella aprende a no tener reparos al momento de expresar sus deseos, como si la libertad con la que había sido formada no le hubiera liberado solo la mente, también la lengua y el sexo. Sin condicionamientos, la niña es criada naturalmente y sin cultivo (cultura) capaz de designar normas o enjuiciar comportamientos. Incluso cuando las había, estas no eran determinantes, como cuando solo debían huir de la mirada de los servicios sociales o apaciguar las denuncias de los vecinos respondiendo a sus reclamos en ropa interior y sonrisa de madre perfecta.

La condición silvestre de la hija no se la debe solo a su madre, por sí misma ella encuentra su sitio en el campo, por eso le cuesta tanto estar de pie por horas en aquel trabajo de tiempo completo, cuando lo que ella querría hacer era frotarse en la hierba. Libre de reparos, lo mismo es un animal no domesticado que una mujer agreste cuyo sexo y cabeza están llenos de maleza. La hija hace alusión a esta cabeza enmarañada cuando habla de lo difícil que a veces le resulta entender a las personas, sea su jefe o su amante. Incluso se llama a sí misma una débil mental porque, sobrecogida, con facilidad se pierde en una conversación al poner su atención en mil detalles a su alrededor.

Enmarañada o no, la hija aprende del impulso del deseo y desaprende de la maternidad estandarizada; es más, por momentos parecería que es solo la expresión de la sexualidad la que las hace cercanas, como cuando le recuerda a su madre que a sus venas les hace falta el rapto del coito. Pese a la pulsión sexual de ambas y el deseo de entrar en el deseo de la otra, el incesto no llega a consumarse, lo cual no implica atenuar sus asperezas, al contrario, la anunciada promesa del tabú resulta más perversa que el hecho mismo. En medio de la decadencia de la carne y su putrefacción (simbolizada en la novela por las moscas, el calor, la mugre), madre e hija están a nada de concretar un incesto, la gran contravención que empareja a una inmensa mayoría de culturas y sociedades que condenan por igual el amor carnal entre familiares cercanos.

Parafraseando a Gerardus van Der Leeuw (1993), la suciedad del incesto no es ni moral ni puramente física, sino ambas cosas y algo más, la expresión soberana de una fría destrucción a todo vínculo genealógico, esto es: el mayor tabú. Dice Juan García Ponce en *La carne contigua*, su ensayo sobre el incesto en la literatura contemporánea, que se ha perdido en la insondable oscuridad del tiempo el vivir bajo el principio del placer, “cuando madre e hijo, hermana y hermano podían yacer libremente y ver sus vergüenzas” (1997, p. 61). En este ensayo, publicado en 1965 y cuyo título es tan revelador, García Ponce advierte también cómo, pese a las prohibiciones sociales, morales y religiosas, el impulso ha persistido en nuestra imaginación dentro de las fantasías más osadas, fantasías como las de estas dos mujeres. Por ejemplo, la hija refiere una fantasía que ni ella está segura de que haya sido solo una excitante ilusión onírica: “[dos hombres] pasan a violarnos contra las sillas, contra el subibaja de madera, en la pérgola, a una por atrás, a la hija por delante” (p. 13).

Siguiendo esta línea, la propia autora declara:

No hay un vínculo más siniestro y a la vez más hermoso que el que existe entre una madre y un hijo o una hija. Es una relación en la que está prohibido casi todo, empezando por la atracción sexual. Es curioso que una relación tan física como es la maternidad esté atravesada por el tabú más grande, lo que evidencia una tensión primigenia (Díaz de Quijano, 2016).

La prohibición de esta supone un beneficio que asegura el funcionamiento de la colectividad, de ahí que, al margen de valores religiosos o morales, pensar en el incesto sería no solo indigesto sino peligroso; por eso la recurrente presencia de advertencias culturales que resaltan la fatalidad de seguir los deseos prohibidos. Como las normas dictan con precisión qué actividades sexuales están permitidas, dónde, cuándo y con quién, se veda el incesto desde una sociedad que intenta regirse por el raciocinio. Es dentro de esta normativa donde aprendimos que la sangre es nociva literal y metafóricamente, por eso su mezcla nos resulta inconcebible.

La sangre que vincula a las protagonistas también las une cuando cometen un crimen o, mejor dicho, cuando la madre, luego de ver sufrir a su hija, la convence de matar al amante de esta. Lo que queda después de romperle la cabeza es escapar, por consiguiente, la madre se pone al volante para emprender la huida de la justicia. El pacto de sangre y la pasión primitiva es la receta perfecta para una serie de vidas destrozadas.

Llevando la unión de sangre a imágenes sin atenuaciones, Harwicz propone contrariar la norma mediante una maternidad primigenia: matar bestialmente hasta hacer de ese vínculo, tan beatificado, puro veneno; desde ahí es fácil pensar en la madre como el ejemplo máximo de la “malamadre”,

mujeres cuya maternidad atenta y critica en acto los estereotipos dominantes de la maternidad, de la institución maternal y de la

madre... Para las diversas ideologías dominantes las malasmadres se ubican en la maldad y en el pecado, en la disfunción y en la anomia, o en la sinrazón de la locura (Lagarde, 2014, p. 733).

No obstante, por encima de las imágenes del desastre, remansos, entre tanta bajeza, se hallan en algunos momentos de la trama, cuando Harwicz salpica la historia con escenas cotidianas que tendrían cabida en los mejores clichés: risas, juegos, paseos a la playa, brindis y complicidades, puras pinceladas de una relación “normal” entre las protagonistas.

Así se deja ver en escenas donde lavan los platos mientras canturrean juntas y sonríen acompañándose, como se acompañarán después a tomar whisky y a divertirse en bares baratos, o como cuando hay charlas de orientación para una joven en crisis pidiéndole ayuda a su madre. La relación entre ambas se torna menos sórdida cuando esta intenta comprender la desazón de su hija por culpa de un hombre ingrato. Entonces, la madre suelta en su discurso lo que parece ser una serie de consejos poblados por ¿la culpa? de no haber sido una buena madre, pero, sobre todo, por una clase de amor hacia ella:

Enamorarse es la gran condenación. Enamorarse es el diluvio con un refugio electrificado. No sé si me entendés. No sé si estoy siendo clara, ahora tenés edad. Yo siempre me decía, esperá a que deje los pañales, esperá a que hable de corrido, esperá a que menstrúe, a su primera vez para decírselo y nunca pude. Enamorarse es ponerse delante de la cobra de dos metros. No pude instruirte a tiempo, te pido mil perdones (p. 78).

La novela refleja en un espejo deformado la fuerza de la relación filial y el amor entre ellas, ni puro ni mucho menos, absolutamente imperfecto y problemático, un lazo de amor retorcido y nada más:

Tenemos una madre y una hija, dos seres marginales, inadaptados, que viven encerradas en un torbellino de deseo y destrucción mutua. Es decir, amor. Porque estamos ante una historia de amor, de amores: el de la madre por la hija y de ésta por aquella, siempre dudando entre darse un abrazo o una cuchillada (Rosa, 2015).

A pesar de todo, la madre resulta ser una clase de Démeter, una mujer nutriente que alimenta a su hija, sí, pero con ira, erotismo y violencia. Y si bien de ninguna manera se trata de un vínculo romantizado, también en este caso parece haber lo que Adrienne Rich llama un intercambio femenino que va más allá de lo verbal y sienta las bases de un conocimiento subliminal (1995, p. 220), uno en donde no todas las mujeres son buenas madres, pero todas terminan por transmitirse en sus hijas.

Corolario

La novela es el marco perfecto para una maternidad esmerilada, un pozo profundo hacia los deseos que nadie admitiría en público porque son pecado y el pecado siempre involucra una condena. Valiente, quizá incluso hasta temeraria, Ariana Harwicz retoma algunos de los arquetipos más tenebrosos de la mitología para crear a una madre devoradora que como Kali, la diosa madre hindú, destruye y crea por igual.

La diferencia es que en el caso de *La débil mental* no hay víctimas devastadas a la manera del mito original, tenemos solo víctimas-victimarias respondiendo con la misma malicia a los intentos dañinos de una madre carnívora. En la novela no hay buenas o malas, ambas serían capaces de comerse el cadáver de la otra, no solamente porque eso les asegurara su supervivencia, sino porque en ese acto encontrarían el gozo de un deseo

satisfecho. Si de algo se trata la novela es de satisfacción, que en medio esté la historia de dos mujeres perturbadas es más bien un complemento. El lazo de sangre enfermizo toca tanto a la madre como a la hija, estas están unidas por un trastornado amor-odio que las lleva a gritar y a amenazar, a lastimar y a devorar, lo mismo que a lamerse las heridas una a otra si así se requiere; ellas se saben tan unidas que su relación es inquebrantable, casi como en la más conocida imaginería de la maternidad romantizada. Ahora bien, el que en la *nouvelle* estén la una para la otra es solo el signo que las lleva a caminar el mismo infierno.

El texto de Harwicz expone con claridad cómo las madres son sobre todo seres humanos y con ello, pueden ser angelicales e igualmente terribles. En su privilegiada prosa poética no hay lugar para el instinto maternal entendido como una condición inherente a la mujer, el único instinto presente en la novela es el de la supervivencia, por eso ambas mujeres habrán de hacerlo todo con tal de sobrevivir.

En las condensadas páginas de *La débil mental*, el amor materno pasa más bien por el sentimiento y no por el deber ser. Como tal, se percibe entre sus páginas el sentimiento hacia los hijos como algo “esencialmente contingente, aunque sea una conclusión cruel. Este sentimiento puede existir o no existir; puede darse y desaparecer. [...] Todo depende de la madre, de su historia y de la Historia” (Badinter, 1981, p. 309). Esta conclusión permitiría entender la relación maternofilial desde la elementalidad y no desde la idealización. Las protagonistas son sobre todo mujeres, perversas si así quiere etiquetarseles, pero mujeres, no madres ni hijas. De ahí que se erijan como figuras cubiertas de tinieblas y de paso ensombrezcan toda noción preconcebida de la madre modelo y la hija ejemplar.

Al final, quizá de eso se traten, en parte, las relaciones maternofiliales: de singularidades, de realidades que, como se

indicaba al inicio de este texto, no suelen ser material para la reflexión debido a su inminente controversia. Pensar en la naturaleza femenina como sinónimo de procreación no cabe en esta novela ni mucho menos en la narrativa de la autora; al contrario, al exhibir la cara sórdida de la experiencia, Harwicz provoca y problematiza, acercándonos a una comprensión muy diferente de la maternidad, la de una madre incivilizada que año tras año devora la mente de su hija, y la de una hija bestia que es en realidad una planta carnívora silvestre y peligrosa. Dos mujeres anegadas de fango en cuerpo y alma, quienes lo mismo se darían la mano para terminar de ahogarse como para ayudarse a respirar.

Referencias

- Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. M. Vassallo (trad.). Barcelona: Paidós / Pomaire. (1a ed. en francés 1980).
- Baena Crespo, E. (2020, mayo 16). “A veces lo más terrible, lo más pavoroso, está en casa”: Ariana Harwicz y *Matate, amor*. *Sin embargo*. Disponible en <https://www.sinembargo.mx/16-05-2020/3787388>.
- Díaz de Quijano, F. (2016, noviembre 24). Ariana Harwicz: No hay vínculo más siniestro ni más hermoso que la maternidad. *El cultural*. Disponible en <https://elcultural.com/Ariana-Harwicz-No-hay-vinculo-mas-siniestro-ni-mas-hermoso-que-la-maternidad>.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- García Ponce, J. (1997). La carne contigua. En *Cruce de caminos* (pp. 159-191). México: Universidad Veracruzana. (1a ed. 1965).
- Harwicz, A. (2014). *La débil mental*. Buenos Aires: Mardulce.
- (2019). *Matate, amor*. México: Dharma Books.

- Knibiehler, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. P. Mahler (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lagarde, M. (2014). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI.
- Leeuw, G. van der. (1993). *Fenomenología de la religión*. E. de la Peña (trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (1a ed. en alemán 1993).
- Pasik, D. (2018, marzo 19). Maternidad descarnada: quién es la autora argentina nominada para un gran premio inglés. *Clarín*. Disponible en https://www.clarin.com/cultura/maternidad-descarnada-autora-argentina-nominada-gran-premio_0_SJ6vHtpFz.html
- Rich, A. (1995). *Of Woman Born. Motherhood as experience and institution*. New York: Norton and Company.
- Rosa, I. (2015, octubre 27). Deseo y destrucción. *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2015/10/21/babelia/1445426471_232865.html?rel=mas
- Urbina, E. (2020, enero 15). Escribir como si no fueses escritor. Entrevista con Ariana Harwicz. *Literal, Latin American Voices*. Disponible en <http://literalmagazine.com/escribir-como-si-no-fueses-escritor-entrevista-con-ariana-harwicz/>.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino
Rector General

Dra. Cecilia Ramos Estrada
Secretaria General

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz
Secretario Académico

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

