

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

**LA RELACIÓN MADRE-HIJA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN TRES
NOVELAS DE ESCRITORAS MEXICANAS: *ANTES* DE CARMEN BOULLOSA, *EL CUERPO EN QUE
NACÍ* DE GUADALUPE NETTEL Y *CONJUNTO VACÍO* DE VERÓNICA GERBER**

TESIS

que para obtener el grado de

MAESTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

que presenta:

RAQUEL ALEJANDRA BOJÓRQUEZ GÁMEZ

Directora: Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña

Guanajuato, Guanajuato, diciembre de 2021

Resumen:

Las relaciones entre madres e hijas se han estudiado ya desde hace varias décadas. Iniciado en un primer momento con la desarticulación de los discursos sobre la figura materna por parte de la praxis y teoría feminista, el vínculo particular establecido a partir de esta figura representacional que simbólica y culturalmente es tan importante ha demandado distintas perspectivas y líneas de pensamiento desde las cuales abordarse, como lo ha sido el psicoanálisis, la sociología, la filosofía y los estudios feministas. Dentro de la literatura, estas representaciones maternofiliales tienen ya un largo recorrido en el que se han visto sus cambios y movimientos. En el caso mexicano, especialmente en la producción de las escritoras, estas variaciones no son continuas ni responden a una búsqueda unitaria. Sin embargo, para el presente trabajo importó mostrar como en *Antes* de Carmen Boullosa, *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel y *Conjunto Vacío* de Verónica Gerber la relación maternofilial, alejada de la conflictividad encontrada en muchas de estas representaciones literarias, articula una reflexión sobre las implicaciones que la figura materna tiene todavía en las identidades femeninas, y cómo esta figura ausente/presente desde la perspectiva de las protagonistas-hijas simboliza una búsqueda del sujeto femenino aún hoy en vías de definición en la que dicha figura materna continúa siendo una especie de faro para vislumbrar el camino.

Palabras clave: relaciones, hijas, madres, ausencia, identidad femenina.

Agradecimientos:

Al Consejo Nacional de la Ciencia y la Tecnología por el apoyo brindado para la realización de esta tesis.

A mi directora, la Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña, por su guía, disposición, gran impulso y apoyo, pero sobre todo por su paciencia con algunas necesidades.

A las doctoras Inés Ferrero Cándenas y Elsa López Arriaga por sus sugerencias y lecturas minuciosas; a Sergio, mi compañero de vida, por compartir conmigo este proceso; a mis grandes amigas y colegas, Sara, Roxana, Tanya y Rocío; a mis dos hermanas, Dámaris y Grecia, y a aquellas personas que formaron parte de este proyecto con sus recomendaciones, oídos dispuestos, conversaciones y palabras de aliento.

Índice

<i>Introducción</i>	5
<i>Capítulo 1: Consideraciones en torno a la figura materna y su relación con las hijas</i>	9
1.1 La maternidad como signo ordenador en la cultura	9
1.2 La figura materna y su relación con las hijas	11
1.3 Las relaciones entre madres e hijas en la literatura mexicana.....	15
1.4 Subjetividades femeninas y su relación con la figura materna: una mirada desde la ausencia y orfandad.....	19
<i>Capítulo 2. Antes o desear a la madre: la ausencia materna y la identidad fallida</i>	27
2.1 La búsqueda identitaria como tópico y motor: la circunstancia de <i>Antes</i>	27
2.2. La terrible oscuridad de <i>Antes</i>	33
2.3 Narrar(se) desde la figura materna	36
2.4 Esther: la Madre terrible.....	40
2.5 Renunciar a la madre o la búsqueda de formas disidentes de habitar y relacionarse.....	47
<i>Capítulo 3: Entre la sujeción y la libertad: la relación maternofilial en la construcción identitaria de El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel</i>	50
3.1 El afuera: la figura de Guadalupe Nettel.....	50
3.2 <i>El cuerpo en que nací</i> o relatos de identidad contemporánea: ¿para qué se narra una vida y cómo se narra?.....	55
3.3 Dos subjetividades en paralelo: la madre.....	58
3.3.1 Subjetividad primera. Momento uno: infancia, cuerpo y escritura	63
3.4 Momento dos: adolescencia, cuerpo y escritura	67
3.4 La madre como contención e impulso: encontrarse en la escritura.....	72
<i>Capítulo 4: Diversas formas de desaparecer: la presencia/no presencia de la madre como marca identitaria en Conjunto Vacío de Verónica Gerber</i>	75
4.1 Una literatura al límite: la búsqueda de Gerber.....	75
4.2 Conjunto vacío: el desarraigo del Yo(Y)	78
4.3 Los estragos del exilio: la «desaparición» de la madre	80
4.4 El árbol genealógico: las vetas de una vida familiar.....	84
4.5 Otras formas de pensar(se) y de escribir(se)	91
<i>Conclusiones</i>	95
<i>Referencias</i>	101

Introducción

La elección de todo proyecto de investigación, en la mayoría de los casos, imagino que no importa el área de especialidad, emerge en un primer momento desde la subjetividad de quien se embarca en tal tarea. Incluso cuando el tema elegido esté en el nudo de las discusiones disciplinarias, hay algo particular en el centro de quien se dispone a discurrir, explorar e investigar que lo impulsa a ello. En una especie de sinécdoque, como bien lo habrían de expresar las feministas de la segunda ola, los temas que acompañan esta tesis parten de lo personal para diluirse en el amplio panorama que, desde los años 60, había comenzado a problematizarlos. La maternidad, sus figuras representacionales y los vínculos que se establecen a partir de ellas han sido tema de discusión por décadas y actualmente parece tener otra vez un punto fuerte de eclosión. Es ahí, me parece, que este trabajo de investigación se inserta.

Me interesaba entonces acercarme a las maternidades representadas en la literatura, pero desde una mirada particular y no poco estudiada: la de las hijas; no era mi interés mostrar una mirada que sólo se encargara de describir las figuras maternas sino también, y particularmente, que mostrara las formas en las que esas figuras condicionaban de alguna manera su propia identidad. Pensando en ello fue como se eligió el corpus para este trabajo. Las tres novelas que componen esta investigación, *Antes* (1989) de Carmen Boullosa, *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel y *Conjunto Vacío* (2015) de Verónica Gerber, son todas relatos de identidad en los que las hijas, las protagonistas de la historia, a través de un ejercicio reflexivo, van compartiendo las singulares relaciones que se estructuran entre ellas y sus madres.

La elección de un corpus es siempre difícil. En este caso la complicación consistió en una inclinación muy específica, basada en lecturas anteriores, sobre el tipo de relaciones que creía iba

a encontrar. Este trabajo se convirtió en una especie de desmontaje de ideas preconcebidas sobre las relaciones maternofiliales tanto en la esfera social como en la literatura. La distancia temporal fue al inicio también una especie de condicionante para la selección, pero una vez llegados los resultados de los análisis me percaté que las diferencias o distancias entre una u otra representación materna, y, por ende, su vinculación filial, respondía más bien a las preocupaciones literarias de cada autora. Si al inicio partí de la premisa que prácticamente toda relación maternofilial literaria se inclinaba por el conflicto y el choque, terminé por reconocer su ausencia, o por lo menos su transformación. Sin embargo, los textos escogidos comparten entre sí una figura materna percibida como ausente por parte de las protagonistas-narradoras, y aunque no es precisamente una relación de choque o completamente escindida, sigue siendo una relación que adolece.

Así, la presente tesis terminó por dividirse en cuatro capítulos. En el Capítulo 1, titulado “Consideraciones en torno a la figura materna y su relación con las hijas”, reparo, primero, en cómo la maternidad, que siempre ha formado parte de la cultura y la sociedad, se instauró de manera “institucional” a partir de finales del siglo XVIII como uno de los modelos de la Ilustración, pero que sería a mitad del siglo XX cuando el pensamiento feminista la llevaría a la reflexión e intentaría desmontarla. A partir de ello, retomo el pensamiento de teóricas, filósofas, sociólogas y psicoanalistas con perspectiva feminista que no sólo han dilucidado en torno a la maternidad sino específicamente a la figura materna y su relación con las hijas, tales como Luce Irigaray, Luisa Muraro, Nancy Chodorow, entre otras.

En este mismo apartado, intento dar un recorrido somero y que apenas funciona como un reducido ejemplo de la literatura mexicana en la que aparecen relaciones maternofiliales, inclinándome por afirmar que la mayoría de ellas se estructuran desde el conflicto o la tensión. Hacia el final de este Capítulo 1 recupero otra vez las ideas de autoras con perspectiva feminista

(como las mencionadas arriba) que han profundizado en el papel de la madre en las identidades femeninas, todo ello con la intención de comparar y mostrar de qué manera esas ideas continúan de alguna forma vigentes en las novelas o cómo en realidad muestran su desactualización.

En el capítulo 2, titulado “*Antes de Carmen Boulosa o desear a la madre: la ausencia materna y la identidad fallida*”, analizo la relación maternofilial principalmente desde lo simbólico. La hija, la voz de una niña sin nombre, articula su identidad, o su identidad fallida, desde una mirada que posibilita una lectura desde ese plano. Las ideas de Eric Neumann, en *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, estructuran, aunque se conectan en realidad con todo el psicoanálisis estadounidense de los años 60, el universo de la Madre terrible que funciona para mostrar las maneras en que la voz narrativa representa su conexión con lo materno. Es en *Antes* donde puede verse todavía vestigios de una construcción de la maternidad institucionalizada, pero que al mismo tiempo responde a un rompimiento con ella y a una nueva búsqueda identitaria.

En el capítulo 3, “Entre la sujeción y la libertad: la relación materno filial en la construcción identitaria de *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel”, dicha relación se estructura desde un plano mucho más social. Son también más evidentes las implicaciones identitarias que la narradora adjudica a su madre y el formato de *autonarración*, concepto desarrollado o propuesto por Philippe Gasparini, permite dar cuenta no sólo de ello sino también de la relación existente entre lo narrado y el contexto sociocultural que influye en la novela, así como la mirada de la narradora con respecto a la figura materna.

Por último, en el capítulo 4, “Diversas formas de desaparecer: la presencia/no presencia de la madre como marca identitaria en *Conjunto Vacío* de Verónica Gerber”, se muestra cómo de manera muy particular la voz narrativa, Verónica o Yo (Y), intenta reconstruir una especie de

genealogía materna perdida, que se ha concentrado en un vacío ubicado en el centro de su existencia e identidad. Aquí los elementos simbólicos y socioculturales están funcionando de manera paralela. En esta novela es todavía más claro el distanciamiento con todo constructo en torno a la maternidad, y funciona más bien como una búsqueda identitaria en donde la madre es uno de los detonantes.

Así, a lo largo de estos 4 capítulos he intentado mostrar tres casos en los que la representación maternofilial es, sino el centro, uno de los pilares más importantes en la narración y, sobre todo, en la construcción de las identidades de esas narradoras, cada uno articulado de manera singular. También, como ya he mencionado, he indagado en las teorizaciones acerca de la figura materna y su relación con la identidad femenina, que han dejado quizás en evidencia la falta de nuevas consideraciones para este siglo XXI.

Capítulo 1: Consideraciones en torno a la figura materna y su relación con las hijas

1.1 La maternidad como signo ordenador en la cultura

Hacia principios de la década de 1960 los estudios feministas y de género recuperaron y abrieron un campo de investigación que había quedado soterrado a lo largo de la historia, tanto en los estudios científicos como humanistas. Poco a poco las investigaciones en torno a los temas vinculados al espacio “privado”, “propios de la intimidad de las mujeres”, sin interés para el espacio público y por lo tanto no aptos para integrarse en la agenda académica, se posicionaron como fuentes de conocimiento valioso que abonarían al entendimiento del complejo andamiaje social del que formamos parte. Es a partir de esos primeros años, y gracias en un primer momento, por un lado, al aporte de las investigaciones de la entonces naciente historia y antropología con perspectiva feminista, y, por otro, al de la praxis del espacio civil, que el tema de la maternidad se convirtió en, y sigue siendo, un importante material de análisis como fenómeno sociocultural, creador de símbolos, imágenes y representaciones. Este campo de investigación que abrieron los estudios feministas y de género tuvo repercusiones en todas las áreas de conocimiento y la literatura, como producto cultural, fue una de ellas.¹

La maternidad se convirtió en uno de los tantos temas que estuvieron, y están aún, en la mira y el debate tanto de la teoría literaria como de la praxis (aunque la teoría sea, de alguna forma, praxis), junto a la necesidad urgente de desentramarla, deconstruirla y replantearla. Así, desde hace más de seis décadas y desde distintas perspectivas la problematización de la maternidad es tema

¹ A la par de los movimientos feministas, la teoría literaria con esta perspectiva tendría su desarrollo. La Ginocrítica, por ejemplo, sería tan sólo uno de sus ejemplos más emblemáticos, que continúa hasta hoy. Cf. Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.

de reflexión tanto para la crítica literaria como para las escritoras. Es a esa directriz que el presente trabajo se adscribe y se suma a las investigaciones en torno al gran tema de la maternidad y sus representaciones, en la medida en que se considera a la literatura como un campo de producción cultural capaz de dar cuenta de aspectos de la sociedad desde la que se escribe, convirtiéndose así —como señala la investigadora Julieta Astorino citando a Ansia— “no solamente [...] [en] un documento útil para la sociología, sino [...] en sociología en la medida en que supone una reflexión sobre la sociedad y la condición humana”.²

En esa línea, como productora y portadora de sentido dentro del orden de la cultura, la figura de la madre, como representación simbólica y como rol construido culturalmente en las sociedades modernas, ha generado diversas líneas de investigación en torno a ella, que van desde el análisis simbólico y psicoanalítico hasta los estudios sociales y culturales, porque, en palabras de Silvia Tubert, la maternidad, y así sus figuras representacionales, no son “ni puramente natural[es] ni exclusivamente cultural[es]; compromete tanto lo corporal como lo psíquico, lo consiente e inconsciente; los registros real, imaginario y simbólico”.³

A través de estas nociones y registros se irán articulando las figuras maternas que aparecen en las novelas que componen este proyecto, primando siempre unos u otros en cada texto. En *Antes* (1999), de Carmen Boullosa, *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel y *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber, dichas figuras se construyen desde la mirada y la voz de las protagonistas, quienes, a través de un ejercicio reflexivo, irán relatando la historia y al mismo tiempo narrándose a sí mismas, siendo la figura materna preponderante en su desarrollo identitario. Así, aunque este trabajo se posiciona dentro del tema de las maternidades, lo hace particularmente

² Julieta Astorino. “Madres e hijas en la literatura argentina del siglo XXI”, *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, núm. 20, 2020, s/p.

³ Silvia Tubert, *Figuras de la madre*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 13.

desde la línea de investigación que ha reflexionado en entorno al vínculo entre madres e hijas, para concretarse en las representaciones literarias, y en mi caso, específicamente mexicanas, haciendo hincapié además en aquellas en las que la hija es la portadora del relato, o la mirada que ha sido focalizada por la voz narrativa. Como veremos más adelante, estas miradas parecen responder a una nueva forma de posicionarse frente a la figura materna, dando cuenta de los movimientos socioculturales y simbólicos que han acontecido en las últimas décadas, desestabilizando ese gran relato de la maternidad y sus figuras, y, por lo tanto, que han exigido replanteamientos.

1.2 La figura materna y su relación con las hijas

La problematización alrededor del tema de la maternidad iniciada por el feminismo abrió un interés particular hacia las relaciones entre madres e hijas desde diferentes ramas del conocimiento. El psicoanálisis, la sociología y la filosofía, desde su vena feminista, iniciaron un campo teórico disidente de lo que se había escrito hasta principios de los años cincuenta. Algunas de las principales exponentes, entre muchas otras, que se dispusieron a desentramar lo que ellas han calificado como una relación escindida entre madres e hijas, y con las cuales dialogaré aquí, son Luce Irigaray, Julia Kristeva, Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein, Luisa Muraro, desde el psicoanálisis y la filosofía, y Adrienne Rich, Nancy Friday, Marcela Lagarde, desde el campo sociológico y cultural.

Los planteamientos en torno a lo que se ha percibido como una relación muchas veces en continuo conflicto se debe a diversos componentes, pero casi todos ellos se construyen sobre la idea de que dicha conflictividad está estructurada bajo el dominio del sistema patriarcal. En ese mundo patriarcal instaurado, la relación madre-hija está sometida a una serie de mandatos constrictivos en el cual la madre es la principal custodia de ellos. El trato diferenciado que recibe

el hijo y la hija por parte de su progenitora funciona a partir de lo que tiene que proteger en su papel de *ser-para-otro*, como señala Lagarde. En el caso de las hijas, hay una mayor responsabilidad de salvaguardar los valores masculinos que imperan sobre los sujetos femeninos. Esta retórica en torno a los deberes y funciones de la maternidad es el engranaje indispensable para el sostenimiento del sistema patriarcal y a través de él se «transmite [a la hija] aquello que la anula y la somete».⁴

Con el reconocimiento de un sistema patriarcal que rige a la sociedad, las estudiosas atribuirán esa incompatibilidad entre madres e hijas a lo que llamarán una falta de *genealogía femenina o materna*. Esta falta de genealogía femenina⁵ (el ocultamiento de las figuras, símbolos, representaciones e historia de las mujeres a lo largo del tiempo), o en palabras de Marcela Lagarde, *orfandad de género*, provoca un rechazo en las hijas hacia la madre al rodearse de una simbología masculina y un mundo patriarcal que también las rechaza como no-varones y futuras madres. Sumado a este concepto aparecerá el de Matrofobia, término usado por primera vez por la poeta estadounidense Lynn Luria Sikenick al analizar a personajes femeninos en la narrativa de Doris Lessing. Será Adrienne Rich, en su libro *Nacidas de mujer*, quien desarrollará el término.⁶ Este sentimiento es la negativa a convertirse en o heredar la figura de la madre, «caracterizada por la resignación, la renuncia, la ausencia de expectativas o la autoimagen sistemáticamente devaluada»,⁷ figura con la que la hija tendrá que romper para 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.

⁴ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, p. 243.

⁵ Cf. Luce Irigaray. *Yo, tú, nosotras*, Cátedra, Madrid, 1995.

⁶ Adrienne Rich, *Nacemos de mujer*, Traficantes de sueños, Madrid, 2019.

⁷ Margarita García Candeira, «El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción», *Moenia*, 2014, núm. 20, p. 346.

Aunado esto, la concepción generalizada del modo de ejercer la maternidad en el imaginario cultural, en palabras de las autoras, ha construido una falsa imagen y un deseo irrealizable tanto en las mujeres que ejercen el maternaje como en los primeros depositarios de ella, los hijos y las hijas. Como apunta Nancy Friday, «se nos ha educado en la creencia de que el amor de la madre es diferente a otras clases de amor. No se halla expuesto al error, a la duda, ni a la ambivalencia de los afectos ordinarios. Esto no es más que una ilusión».⁸ Así también puede pensarse en la contribución que las investigaciones iniciadas por el psicoanálisis sobre la importancia de los cuidadores en la identidad de los infantes tuvieron en su momento.⁹ Esta relación entre cuidador e identidad inicial vino a reforzar la construcción de una figura idealizada de la madre, articulada a partir del siglo XVIII a través de llamada *Institución de la maternidad*¹⁰, al ser ella la principal, cuando no única, cuidadora obligatoria de los hijos e hijas. Así la figura de la Buena Madre («representación [...] abstracta y generalizadora [...] que encarna la esencia atribuida a la maternidad: el instinto materno, el amor materno, el *savoir faire* maternal y una larga serie de virtudes derivadas de estos elementos: paciencia, tolerancia, capacidad de consuelo, capacidad de sanar, de cuidar, de atender, de escuchar, de proteger, de sacrificarse, etc.»¹¹) y la importancia de los primeros años en el desarrollo identitario del infante en relación con su cuidador (que se da por hecho, y exige incluso, que sea la madre) ha ocasionado también un desajuste sobre lo que se espera de las madres reales, causando una serie de recriminaciones a partir de esa figura acartonada e irreal. Frente a la complejidad que supone tanto recibir como ejercer el estereotipo en estructuras socio-culturales determinadas, la expectativa no corresponde con la realidad y como

⁸ Nancy Friday, *Mi madre. Yo misma*, Argos Vergara, Barcelona, 1979, p. 17.

⁹ Véanse por ejemplo los trabajos de Melanie Klein, Anne Freud, Esther Bick, entre muchos otros. Aunque su intención no fue abonar al discurso patriarcal sobre la maternidad, en su momento, bajo esa mirada, parecieron haber servido para seguir legitimándolo.

¹⁰ Cristina Palomar Vereá, «Malas Madres: La construcción social de la maternidad», *Debate feminista*, 2004, núm. 30, pp. 12-36.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

consecuencia genera una suerte de insatisfacción, rechazo y un sentimiento de orfandad, repercutiendo directamente en la identidad de las hijas que han interiorizado esa articulación patriarcal de la figura materna, incluso en aquellas hijas que han decidido romper con el pacto patriarcal pero que son incapaces de sentir empatía por esas mujeres que son engranajes de dicho pacto.

Sin embargo, aunque estas perspectivas o líneas de acercamiento siguen vigentes, en la década de 1980 se formó otro frente (Luce Irigaray, Luisa Muraro, Julia Kristeva, por ejemplo) en el que en vez de reforzar la idea de conflictividad y disociación con la madre, se buscaba la manera de reconciliarla, impulsado a su vez gracias a la reconfiguración, también desde una línea psiconalítica feminista, con los aportes de Dorothy Dinnerstein, Nancy Chodorow y Jessica Benajmin, por ejemplo, del papel de la madre como una figura principal en la formación de la psique desde los primeros años¹², pero con el firme propósito de desarticular los mandatos patriarcales de la maternidad y crear nuevas propuestas.

Las novelas que componen el corpus para este trabajo parecen responder a esta línea, aunque también se alejen de muchas de las nociones y articulaciones de estas propuestas. Lo que es claro es el rompimiento con la mirada de reproche, ruptura y confrontación frente a las figuras maternas, así como con las construcciones y representaciones dualistas de la Mala y Buena madre. En los siguientes apartados se verá cómo dichas propuestas pueden encontrarse dialogando en las novelas, incluso sólo para mostrar de qué manera se desasen de ellas.

¹² Cristina Palomar Vereá. «Maternidad: historia y cultura», *La ventana*, 2005, núm.22, pp. 35-67.

1.3 Las relaciones entre madres e hijas en la literatura mexicana

En el campo de la literatura y crítica mexicana el tema de la maternidad ha sido, como habría de esperarse, elaborado casi exclusivamente por mujeres. Y a pesar de que la maternidad se encuentra implicada en todas las esferas de la vida humana, como apunta Laura Freixas a propósito de su reflexión sobre el tema¹³, no habían existido en la literatura universal «grandes» novelas sobre el tema o personajes maternos complejos, autónomos y entrañables hasta que las escritoras tuvieron la suficiente visibilidad y el espacio merecido en la escena literaria para mostrar su trabajo. Sin embargo, sí que hay en la historia literaria grandes figuras maternas, aunque por seguro no las suficientes.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, las escritoras mexicanas comienzan a tener una mayor apertura en el campo literario y los temas de sus obras abarcarán también ese territorio vacío, o prohibido, décadas atrás. Aunque las figuras maternas y la problematización de la maternidad dentro de la literatura mexicana no son nuevas, ejemplo emblemático es Nellie Campobello con *Cartucho*, de 1933, *Las manos de mamá*, de 1937, o tiempo después Rosario Castellanos con *Balún Canán*, de 1957, la insistencia por darles un lugar y visibilizarlas tiene ahora un papel principal, tanto en la crítica como en la producción literaria.

Una muestra de ello es la compilación que hicieron Esther Krauze y Beatriz Espejo en *Atrapadas en la madre*¹⁴ publicada en 2007, así como la antología *Madres e hijas* de María Teresa Priego de 2005, esta última con escritoras nacidas en su mayoría después de los años 50. Los cuentos recopilados por Espejo y Krauze abarcan varias generaciones de escritoras, desde Rosario Castellanos hasta las propias compiladoras, y son ejemplos de las diferentes miradas desde las

¹³ Laura Freixas, «Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona», *Claves de la razón práctica*, núm. 8-9, 2012, p. 12.

¹⁴ Cf. Beatriz Espejo y Ethel Krauzer (comp.), *Atrapadas en la madre*, Alfaguara, México, 2007.

cuales se ha abordado la maternidad y sus vínculos: un embarazo no deseado que se percibe como una invasión del cuerpo, la madre como esa figura idealizada de la hija que rememora, la narración de la genealogía materna: abuela, hija y nieta, y la relación materno filial, muchas veces en conflicto y, en menor medida, armoniosa, entre otras más.

Dentro de la investigación literaria enfocada en la producción mexicana, los trabajos que analizan la relación madre-hija han encontrado de manera recurrente lo que Adrienne Rich explicaría bajo el concepto de Matrofobia, definido líneas arriba. Algunos ejemplos de ello son las investigaciones de Vivero Marín, Velasco Marín, Vergara Mendoza y Ruiz Pérez.¹⁵ Pueden señalarse, además, otras investigaciones que giran en torno a la genealogía materna, las relaciones abuela-madre-hija, pero que no distan mucho de seguir encontrándose con lo mencionado. Por ejemplo, Velasco Marín analiza 28 cuentos a partir de una enfoque temático y no cronológico, por lo que conviven producciones de autoras de la llamada Generación del Medio Siglo, en la que aparecen nombres como Inés Arredondo, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila; autoras posteriores y anteriores, como Elena Garro, Elena Poniatowska, María Luisa Puga, Cristina Pacheco, Teresa Dey, Brianda Domecq, Beatriz Espejo y Antonieta Rivas Mercado, Rosario Castellanos, Rosa Nissán, entre otras. Vivero identifica por lo menos cuatro temáticas recurrentes, las cuales no varían mucho de las que se encuentran en la compilación de Espejo y Krauze: la voz de la madre es silenciada y desplazada por la hija o por cualquier personaje de la narración, el padre no se involucra en el maternaje, entre hija y madre hay un enfrentamiento constante y las madres

¹⁵ Cándida Elizabeth Vivero Marín, «De madres, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970», *La ventana. Revista de estudios de género*, 2008, núm. 35, pp. 164-181; María Adriana Velasco Marín, «Las relaciones entre madres e hijas en cuentos de escritoras mexicanas contemporáneas», *Diálogos Revista Electrónica*, 2012, núm. 9, pp. 304-342; Gloria Ignacia Vergara Mendoza, «Vertientes narrativas del siglo XXI en las novelistas mexicanas contemporáneas», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2018, núm. 35, pp. 26-41; Nieves Ruiz Pérez, *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas*, Tesis de Maestría, Universidad de Alicante, 2018.

sustitutas mantienen una relación más armoniosa con las hijas, ya sean éstas abuelas, empleadas domésticas, tías, etc.

Otro interesante artículo, además de los ya mencionados, es el de Luzelena Gutiérrez, “Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres”, en el que si bien no se concentra precisamente en la relación materno filial, su abordaje sobre la maternidad y por tanto el de las figuras maternas permiten reconocer los cambios que se han presentado en estas relaciones a través de las décadas. Al igual que Velasco Marín, Gutiérrez de Velasco reconoce que 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”,¹⁶ y recupera ejemplos de escritoras y obras emblemáticas que dan cuenta de ello para después situarse en la actual narrativa mexicana, en la cual las madres pasan a tener un papel mucho más central. Gutiérrez de Velasco enfatiza las maneras en que esa nueva maternidad se articula a través de redes de apoyo, muy necesarias en la sociedad mexicana, sobre todo en las clases con más precariedad económica o donde el padre es por antonomasia ausente. Este apartado, el del “maternaje” interesa particularmente ya que vislumbra relaciones maternofiliales que ya no se articulan desde el conflicto o por lo menos no desde la mirada de la hija que condena y rechaza a la madre.

Y aunque en la literatura mexicana actual el oprobio contra la figura materna sigue presente, como bien lo señala Vivero Marín, en las que todavía “las hijas [...] son representadas con matices que tienden más hacia la relación conflictiva al mostrar de manera clara y directa los

¹⁶ Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo, “Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres”, en Claudia L. Gutiérrez Piña, Gabriela Trajo Valencia y Jazmín Tapia Vázquez (coord.), *Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*, Universidad de Guanajuato/Fides, México, 2021, p. 21.

celos, las envidias y la incomprensión entre madres e hijas”¹⁷, hay una línea literaria que representa estas relaciones desde otra mirada, que tampoco corresponde precisamente a lo que Vivero señala que ocurre cuando no encontramos esta conflictividad:

en los textos se da cuenta de una supuesta armonía entre estas últimas, basada en el reconocimiento de la decrepitud de las madres y la admiración por la belleza y juventud de las hijas. Pareciera que sólo en esta aceptación de anularse frente a la lozanía de las hijas, y en la consecuente no competencia laboral y social que de ello deriva, se puede establecer una convivencia pacífica y afortunada con las hijas.¹⁸

Corresponde más bien a una perspectiva que ha superado tanto los mandatos patriarcales que erigían los modelos maternos, como la consecuente reprimenda hacia la madre que pactaba con ese patriarcado. Esto es posible también, habría que mencionarlo, porque las figuras maternas representadas ya no se estructuran en diálogo con ese sistema patriarcal, no porque no puedan estarlo de alguna u otra manera, pero ya no parece interesar “denunciarlo”, por lo menos no lo es en el corpus de novelas para este trabajo. Sin embargo, al igual que en los textos en los que se representan las relaciones en conflicto, la importancia que la figura materna tiene para la construcción identitaria de las hijas, sobre todo cuando son ellas las narradoras de los relatos, continúa siendo una línea estructurante. Así, la línea que vertebra esta investigación, y que, en palabras de Adrienne Rich, es ese «vínculo que une a madre e hija —esencial, distorsionado, mal empleado— [que] da pie a un relato que no ha sido escrito [suficientemente], pero que es el más importante»,¹⁹ reflexiona sobre esa particular forma en que las hijas se narran en relación con esa madre literaria.

¹⁷ Cándida Vivero Marín, art. cit., p. 174.

¹⁸ *Ibid.*, p.175.

¹⁹ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 300.

1.4 Subjetividades femeninas y su relación con la figura materna: una mirada desde la ausencia y orfandad

Marcela Lagarde entiende la noción de sujeto “como producto de la interacción entre su experiencia condicionada socialmente y la cultura en la que vive”,²⁰ como «un ser identitario, conflictivo y en movimiento interno consciente e inconsciente, determinado por el mundo, por su pertenencia a él, y por su relación con los otros. Pero también actuante creativo de su propia vida, y en ese sentido, inventor, experimentador, innovador de la historia».²¹ Y señala que «la condición histórica del sujeto determina su subjetividad, la cual como proceso global es construida, no innata».²² Esa subjetividad (entendida como el cúmulo e interacción de las cosmovisiones, filosofías, ideologías, valores y normas, es decir, la condición ética, las tradiciones y costumbres) por y en la que se construye el sujeto, es el ámbito de la identidad.

Si la subjetividad abarca toda experiencia del sujeto, la identidad consigna sólo aquello que «gira en torno a su ser y a su existencia»;²³ es «lenguaje y habla del Yo, también en su silencio; son pensamientos, afectos y conciencia e inconsciencia de quién se es, de qué se desea».²⁴ Y en la medida en que la identidad, según Lagarde, «se expresa a la vez en narraciones para comprenderse a una/o misma/o y como elaboración del acontecer propio y del mundo, [que es] también explicación ante los otros, y búsqueda de argumentos y aclaraciones sobre una/o misma/a en los otros»²⁵ termina siendo, como metadiscurso, literatura.²⁶ Esa narración que tiene como fin dar

²⁰ Marcela Lagarde, *Identidad genérica y feminismo*, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 1998, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 22. El pensamiento de Lagarde se adhiere así a pensar al sujeto moderno desde nuevas configuraciones siempre mutables.

²² *Ibid.*, p. 17

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 27

²⁵ *Ibid.*, p. 20

²⁶ Las nociones de individuo y subjetividad articuladas por Lagarde se relacionan con lo que Paul Ricoeur ha señalado en su libro *Sí mismo como otro* al hablar de identidad narrativa. Ricoeur argumenta que los personajes de teatro y de novela son tan humanos como nosotros en la medida en que el cuerpo es una dimensión del sí y las variaciones imaginativas en torno a la condición corporal son de hecho variaciones sobre el sí (mismidad o inmutabilidad del sí)

cuenta de los acontecimientos del sujeto, pero centralmente del Yo, de su trascendencia, de su ser, es la que encuentro en las tres novelas sobre las que habla este trabajo.

Las protagonistas de las novelas comparten la relación que se establece con la figura materna como eje que propulsa o desde el que se articula su relato. En las tres narraciones, la conflictividad que, como señalé, es común en una gran parte de las obras en las que aparece este vínculo filial, no se desarrolla desde la confrontación sino más bien desde la ausencia de la madre. Así también, al proponerlas como narraciones de identidad, todos los textos son enunciados desde la primera persona. Las protagonistas recurren a su memoria para irse narrando y dibujando. Estas narraciones en primera persona se incluyen en las modalidades de los relatos de identidad, como el diario íntimo o el autorretrato, en su lenguaje autorreferencial y en esa búsqueda por comprenderse a sí mismas, incluso, como en el caso de la novela de Carmen Boullosa, *Antes*, aunque ésta sea sobre su interrupción como sujeto corpóreo, y, por tanto, de su propio proyecto.²⁷ Es en ese sentido que las novelas funcionan como relatos a veces de confesión, de memoria y de testimonio, en el que la madre se erige, si no como centro, a veces como cuadrilátero. Las protagonistas son también sujetos transformadores de esa historia, y por lo tanto de su identidad, algunas veces llevada a la positividad y otras a su término. Son narraciones que hacen del habla la casa de su ser.

En la primera novela, *Antes*, de Carmen Boullosa, la protagonista nos narra, después de muerta, desde un lugar indefinido, como nebuloso, las memorias de su infancia. Perseguida por una presencia, al parecer incorpórea, que termina con su existencia y la de su madre. En ella, la

y su ipseidad (su devenir en el tiempo). Además, somos cuerpos en el mundo, el devenir del sí está en relación con el mundo que se habita corporalmente; habitamos la Tierra que “más que un planeta y otra cosa distinta de un planeta: es el nombre mítico de nuestro anclaje corporal en el mundo”. Así, esto supone también y finalmente que el relato literario en tanto que “acción imitada” sigue estando sometida a la condición corporal y terrestre y por ello sea posible hablar de una identidad de los personajes. Cf. Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 2006.

²⁷ Pensándolo desde la vena existencialista, como un “ser auténtico” que se construye como proyecto al asumirse como ser en el mundo.

figura materna se construye desde una ausencia que, sin embargo, comparte el mismo espacio físico que la narradora. Así, es a través de esta vinculación con la madre ausente que la protagonista va construyendo su identidad, pero desde un lamento de lo que le parece una vida o proyecto trunco, interrumpido, frustrado. Es por ello por lo que me permito llamarle identidad fallida, no en el sentido de fallar, o no acertar, como si hubiera una meta o un ideal identitario, sino de las acepciones que consignan el «no funcionar bien», el «perder su resistencia, rompiéndose o dejando de servir», en un sentido simbólico, pero también real en el espacio-tiempo de esa vida que se nos relata. La protagonista parece tener conciencia que quizás otro camino era posible, dudando de ciertas elecciones que hizo en esa corta vida que están siempre relacionadas con la madre. Es así que parece presentársenos entonces el relato de un sujeto interrumpido, frustrado.

En *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel, la narradora, desde el consultorio de Dra. Sazlavski, su psicoanalista, va relatando los sucesos lineales que han ido conformando su persona y la han llevado a aceptar el cuerpo que habita. Con una deficiencia ocular de nacimiento, la figura del *outsider* es asumida por la protagonista. Aquí, la figura materna es ambivalente en cuanto a presencia y ausencia, sin embargo, aunque madre dictadora, es percibida por la narradora como una figura ausente, a veces por no compartir el mismo espacio geográfico, y otras, de manera emocional. En esta novela la conflictividad y confrontación entre madre e hija tiene lugar, aunque sin ser la dinámica totalizante del vínculo a través de los años, ni corresponde tampoco con los motivos comunes de las disputas entre madres e hijas, sin embargo, nunca desaparece. El proceso identitario que realiza la narradora bien podría leerse como una novela de formación, el *Bildungsroman* femenino; y a diferencia de *Antes*, esta es una identidad «exitosa».

En *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber, el rompimiento de una relación amorosa es el punto de inicio para la narración de la protagonista, en la que el pasado va dibujando su lazo con

el presente. La narradora regresa al departamento que habitó antes de mudarse con su última pareja y del que, durante su adolescencia, su madre «desapareció». Al regresar al espacio familiar, el poder de la figura materna regresa también, ya que el «búnker» funciona como una cápsula del tiempo que la devuelve a la incógnita de la desaparición y la obliga, de alguna forma, a buscarla, al mismo tiempo que se busca a sí misma. Es desde el relatar con la perspectiva del presente y el recurrir a la memoria que va hilándose más finamente las implicaciones que la desaparición de la madre (que parece presentarse a veces como un fantasma o atravesar esporádicamente el mundo paralelo que le ha conferido como lugar la narradora) ha tenido en el sentimiento de vacío y la necesidad de unión que experimenta la protagonista.

Hasta aquí se ha dicho que las tres novelas se estructuran a través del ejercicio reflexivo del yo en su relación con la figura materna, que, de diferentes maneras y con variadas implicaciones, esa relación con la madre es preponderante para la formación de las identidades femeninas. Las protagonistas experimentan la ausencia materna y por lo tanto su sentimiento de orfandad en diferentes grados, así como la forma en la que enuncian dicho sentimiento o estado, lo cual está ligado a la percepción que tienen de esa figura materna. Sin embargo, el deseo por la madre que está ausente o desaparecida es claro. Los porqués y las consecuencias que han tenido estas relaciones filiales se han intentado responder desde algunas áreas del pensamiento como la filosofía, la sociología y el psicoanálisis con perspectiva feminista.

Respecto a esto, Marcela Lagarde señala que «la madre es y transmite ese conjunto de cualidades estructuradoras de la hija como sujeto, capaces de dotarla de la fuerza suficiente para desarrollar su vida».²⁸ Podría derivarse de esta cita, entonces, que, con la madre ausente, las protagonistas se sienten solas, huérfanas, y están en búsqueda de ese engranaje perdido de lo

²⁸ Marcela Lagarde, *Identidad genérica y feminismo*, p. 424.

materno, de la protección y el cobijo carecido. Este tipo de afirmaciones se han problematizado ya desde hace décadas por las implicaciones, o limitaciones, que pueden tener frente a diferentes contextos socioculturales, y a la continua carga que esto conlleva en las madres. Sin embargo, es evidente que las protagonistas experimentan distintos grados de orfandad, y ese sentimiento se encuentra como elemento estructurante en las narraciones. Por ello, análisis como los de Barbara Drösher sobre las protagonistas huérfanas de las novelas hispanoamericanas del siglo XX arrojan luces sobre las posibilidades de acercamiento a este corpus de novelas. Drösher recupera los cambios que ha tenido la figura de la huérfana en las obras de las escritoras a lo largo de las décadas, y señala que «la pérdida temprana de la protección de los padres, particularmente de la madre, les otorga un sello de personajes especiales»²⁹ y «la carencia de un ideal de identidad femenina parece ser el origen de un aspecto de inestabilidad e indefensión».³⁰ Esta inestabilidad e indefensión es notable, por ejemplo, en *Antes*, de Boulosa, y de una u otra manera también se ven implicadas en las otras dos protagonistas. Aunque Drösher lleva su análisis a una suerte de rebeldía y disidencia frente a un sistema patriarcal en el que se desarrollan las novelas, que no es precisamente la situación del corpus elegido para este trabajo, sus puntualizaciones respecto a las características resultantes en las protagonistas huérfanas son directrices a la hora de analizar dichos personajes al ser coincidentes no sólo para mis protagonistas sino también para una amplia bibliografía en torno a esta relación filial.

Sin embargo, Drösher apunta que en las novelas publicadas en el siglo XXI la figura de la huérfana va tomando una independencia mayor y alejándose cada vez más de la denuncia y de los personajes trágicos, víctimas de un sistema patriarcal opresor. Aun así, las características

²⁹ Barbara Drösher, «Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en Centroamérica (1975-2000)», *Revista Iberoamericana*, 2005, núm. 210, p. 147.

³⁰ *Ibid*, p. 161.

singulares que les otorga la orfandad continúan todavía en ellas. Este cambio de perspectiva frente a la orfandad y al tono de denuncia respecto a un sistema patriarcal es un punto clave para poner en perspectiva los cambios de pensamiento que se están suscitando en algunas de las obras contemporáneas que desarrollan esta relación filial.

Las indagaciones en torno a las implicaciones que la ausencia de la madre ha tenido en la identidad de las hijas ha desarrollado toda una línea de pensamiento y propuestas, como es el caso de Luce Irigaray, para quien la separación de la madre por la ley patriarcal significa un vacío y un anhelo, porque

lo que la criatura pide al seno materno, ¿no es acaso recibirlo todo? Ese todo que recibía en el vientre de su madre: la vida, la casa, la que habita y la de su cuerpo, el alimento, el aire, el calor, el movimiento, etc. Este todo se desplazaría a la avidez oral, a la falta de hallarse situado en su espacio, en su tiempo, y en el exilio de aquéllos.³¹

Por su parte, la filósofa Luisa Muraro afirma que «saber amar a la madre produce orden simbólico»³² y que esto le «ha dado el auténtico sentido del Ser».³³ Esa madre como figura simbólica le ha regresado del desierto y la orfandad. Y en la misma línea Irigaray vuelve a señalar que «sólo la madre está actualmente en condiciones de preocuparse de dar a su hija, a sus hijas, una identidad como tales».³⁴ Las apelaciones que hacen estas dos autoras van dirigidas no a la madre concreta que cada una tenemos, o tuvimos, sino a esa Gran Madre existente en el imaginario colectivo. Respecto a este punto, como mencioné líneas arriba, se han hecho ya muchas críticas y cuestionamientos.³⁵ Las anteriores formulaciones van de la mano con la teoría psicoanalítica feminista norteamericana, de Chodorow, de Jessica Benjamin y Dorothy Dinnerstein, , por ejemplo

³¹ Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre, El otro género de la naturaleza Otro modo de sentir*, La Sal, Edicions de les dones, Barcelona, 1985, p. 39.

³² Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Cuadernos inacabados, Madrid, 1994, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 25.

³⁴ Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, p. 47.

³⁵ Véase por ejemplo el artículo publicado por Teresa de Lauretis: “Imaginario materno y sexualidad”, *Debate Feminista*, 1995, vol. 11, pp. 283-301.

que postulaban que la identidad de género femenino en positivo podía darse sólo a partir de que las labores de maternaje fueran compartidas por ambos sexos, y el reconocimiento de la hija con la madre continuara en una especie de primer vínculo primigenio y mítico con el cuerpo materno, con la Gran Madre.³⁶ Sin embargo, estas postulaciones en su división de sexo-género, aunque útiles y necesarias para desarticular muchos de los esencialismos sobre la identidad de las mujeres, no daban cuenta de los diversos contextos socioculturales en los que una maternidad es dada, privilegiando a la familia heterosexual y a una maternidad que le otorgaba a la madre el libre derecho sobre sus hijas e hijos, como no lo fue para las mujeres negras en la época esclavista, o ignorando los contextos en los que una madre tuviera que trabajar incluso antes de la cuarentena y el infante quedara a cargo de un familiar, comúnmente de sexo femenino, por ejemplo. Como resultado quedaban fuera una multitud de vinculaciones diferentes entre madres e hijas que no podía darse en el ámbito en el que se habían pensado estas propuestas.

Al igual que lo percibido por Drösher, en las novelas no parece encontrarse una intención de denuncia del sistema patriarcal que ha intentado soterrar la genealogía materna y eclipsado o revestido su universo simbólico. Sin embargo, habría que preguntarse también de qué manera este sentimiento de orfandad, la percepción de la ausencia materna podría todavía suscribirse bajo esa búsqueda de la madre simbólica, pero quizás desde otra vertiente, en la medida en que la madre sigue siendo socioculturalmente todavía, muy por encima de una maternidad compartida equitativamente o de redes de apoyo, la principal proveedora de los cuidados en la primera infancia.

³⁶ Cf. Ariel Martínez, “Aportes de Melanie Klein al feminismo psicoanalítico de Dorothy Dinnerstein: Una revisión desde la psicología de Margaret Mahler”, *XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología 27 al 29 de noviembre de 2019 Buenos Aires, Argentina. El síntoma y la época. Avances de la investigación en psicología*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología, 2019, pp.19-23; “Feminismo psicoanalítico norteamericano de finales de siglo XX: potencialidades y limitaciones de los aportes conceptuales de Jessica Benjamin”, *Perspectivas en Psicología*, 2016, núm.,13, pp. 115-123.

La permanente articulación del yo narrativo en relación con la figura materna y su constante búsqueda permite reflexionar otra vez sobre las diferentes propuestas que el pensamiento feminista ha ofrecido al respecto, y de qué manera las producciones literarias se alejan o comparten ciertas nociones. Me parece que las novelas de este corpus se suman todavía a la reflexión acerca de la identidad de los sujetos femeninos que está imbricada en esa primera y nunca eliminada relación con la madre, pero que la llevan incluso a cuestionar a la propia crítica feminista que ha condenado por tanto tiempo a la maternidad ejercida desde el pacto patriarcal, descuidando la empatía hacia aquellas mujeres que no pudieron encontrar alternativas o posibilidades de ejercer su subjetividad de manera autónoma, o que fueron simplemente engranajes incuestionables del pacto patriarcal, como sujetos (u objetos) de su época. En esa medida las relaciones que aparecen en los textos, incluso atravesados por esa ausencia, son más armoniosas, permitiendo plantear nuevos modelos relacionales. Y quizás la ausencia y el sentimiento de orfandad en las novelas sea el reflejo de esa búsqueda identitaria todavía en vías de definición, que, además, ha tenido a la madre como un faro desde su desestabilización, pretendiendo de alguna forma liberarla de esa función una vez que, como habían exigido las teorías feministas desde el primer momento, logren ser sujetos completamente autónomos y no sólo participen en la trama como *Las Madres de las hijas*.

Capítulo 2. *Antes* o desear a la madre: la ausencia materna y la identidad fallida

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

Carmen Boullosa

2.1 La búsqueda identitaria como tópico y motor: la circunstancia de *Antes*

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 particularmente disidentes, que se construyen desde la fortaleza, extravagancia o desde su imposibilidad para devenir sujetos en positivo³⁷ dentro del universo literario que habitan. A lo largo de su carrera, las consideraciones respecto al nombrado «universo femenino» ha sido, no pocas veces, un tema de conflicto. Esta conflictividad recae en el hecho de que para Boullosa el universo femenino no es aquel atribuido a la llamada «literatura femenina», donde impera el ámbito de lo doméstico, sobre todo porque para la autora este tipo de literatura es más bien una fórmula de mercado de las editoriales, que han reducido lo femenino a lugares comunes sobre lo doméstico y las mujeres. 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»

³⁷ En el sentido en que lo explica Lagarde: se puede estar conforme con quien se está siendo, construyéndose en positivo, o, al contrario, puede haber una disociación y negación de esa construcción.

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» como producto comercial], 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 [de la crítica que ha intentado posicionarla desde esa etiqueta].³⁸

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), «hay 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».³⁹ 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 personajes femeninos: unos que logran su autonomía y libertad, y otros que muestran la imposibilidad de adecuarse al mundo que les es dado, en el que por diferentes motivos, desconocidos muchas veces, no llegan a devenir sujetos en positivo. Un ejemplo de estos últimos, repetidamente mencionado por la crítica, es la protagonista de *Antes* (1980), su segunda novela.

A lo largo de su carrera Boullosa ha confesado su interés por la búsqueda y reconfiguración de la identidad como motor, sobre todo en sus primeras novelas. A veces ese interés profundiza particularmente en la identidad de los sujetos femeninos, protagonistas recurrentes en su obra,

³⁸ Kristine Ibsen, «Entrevistas: Bárbara Jacobs / Carmen Boullosa», *Chasqui*, 1995, núm. 2, p. 54.

³⁹ *Ibid.*, p. 50.

como es el caso de *Antes*, novela que puede ser pensada como una exploración en el proceso de construcción de la identidad femenina y su relación con la madre que, me parece, está relacionada con la desarticulación que ha tenido la noción de sujeto, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.⁴⁰

Aunque una parte considerable de las investigaciones que se han propuesto explicar el universo que se despliega en *Antes*, lo ha hecho desde la vena feminista, los puntos de inflexión suelen ser varios: el fantástico gótico o neofantástico, la autobiografía, el *bildungsromane* femenino y, como en el caso del presente trabajo, el de la relación materno filial y sus implicaciones en las identidades femeninas.⁴¹ De hecho, de manera general, la relación materno filial presente en la novela es un tema que suele problematizarse incluso aunque no sea éste el punto nodal de las investigaciones. Sobre todo en los trabajos que se acercan a *Antes* desde la teoría del *Bildungsromane* femenino, como el de Yolanda Melgar, «Madres e hijas en los “Bildungsromane” femeninos de Carmen Boullosa: *Mejor desaparece, Antes y Treinta años*», y Rebecca Cunill, «*El Bildungsromane femenino de Ángeles Mastretta y Carmen Boullosa: Hacia una perspectiva posmoderna*», han visto la relación con la madre, y con las demás figuras femeninas, como origen del sujeto fallido de la niña, y por ello más que *bildungs* lo han llamado

⁴⁰ En el caso de los sujetos femeninos éste se ha dado sobre todo desde el línea psicoanalítica y filosófica feminista.

⁴¹ Véase por ejemplo los trabajos de Olga Bezhanova, «La angustia de ser mujer en el *Bildungsromane* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2009, núm. 41. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>; Rebecca Cunill, *El Bildungsromane femenino de Ángeles Mastretta y Carmen Boullosa: Hacia una perspectiva posmoderna*, Tesis doctoral, Florida International University, Miami, 2016; Berenice Hurtado, «Rasgos autobiográficos en dos formas de novela corta: *Antes* y *Educación a los topos*», en Aguirre Gustavo et al. (ed.), *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1891-2014)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 281-290; Cecilia Olivares, «*Antes* de Carmen Boullosa: narrar para recuperar el pasado y entender el presente», en Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (comps.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996, pp. 213-229; Yolanda Melgar Pernías, «Madres e hijas en los “Bildungsromane” femeninos de Carmen Boullosa: *Mejor desaparece, Antes y Treinta años*», *Iberoamericana*, 2014, núm. 201, pp. 27-45; Anna Reid, «El discurso anticatólico en la narrativa de Carmen Boullosa», *Escritos: Revista del centro deficiencias del lenguaje*, 2003, núm. 28, pp. 205-222.

antibildungs.⁴² Sin embargo, esta relación se explica en tanto que se inserta dentro de un sistema patriarcal que funciona como signo ordenador y, por tanto, la interrupción del devenir sujeto de la niña es vista como una crítica a dicho sistema y a la incapacidad de relacionarse entre mujeres. Alejada del *bildungsromane* femenino, pero compartiendo también la figura de la madre como expendedora de identidad, Anna Reid en «El discurso anticatólico en la narrativa de Carmen Boulosa» ve en *Antes* una crítica no sólo al sistema patriarcal sino también a la clase media-alta católica mexicana de las décadas de 1950 y 1960. Y aunque la perspectiva de este trabajo comparte la idea de la madre como fundadora de identidad en la niña de *Antes*, el discurso de denuncia, tanto del patriarcado como del catolicismo, está lejos de ser un punto de problematización aquí. La perspectiva que propongo está sujeta a la línea que ha estudiado la relación materno filial, sobre todo la que se entiende como una relación escindida,⁴³ pero más que apostar por el discurso recurrente dentro de estas líneas sobre la exposición y condena directa del sistema patriarcal, me suscribo en los puntos que llevan la discusión de *Antes* a una indagación de la noción de sujeto femenino en su relación particular con la figura materna.

En ese sentido me atrevo a decir que *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 Serrat, los sujetos femeninos se han construido desde la otredad, y una vez que «el modelo del ser femenino ha quedado desdibujado en la medida que la crítica moderna ha deslegitimado los contenidos

⁴²Llama la atención la insistencia por clasificar a *Antes* dentro de este género o teoría cuando me parece que es justo por la renuncia a entrar a la adolescencia que el *bildungsromane* ni siquiera llega a la mitad y es más bien un relato de infancia.

⁴³ La relación materno filial en la novela se ha estudiado sobre todo desde el pensamiento y teoría feminista que postula, basado en el concepto de *Matrofobia* (literalmente fobia y rechazo hacia la madre), por ejemplo, o en la pérdida de la genealogía femenina (la usurpación y ocultamiento de los sistemas simbólicos femeninos), que en el mundo patriarcal la madre termina por ser cómplice, perpetuando la sumisión y opresión de la hija, y por tanto, la de todas las mujeres.

excluyentes de todas las simbólicas que expresan alteridad»,⁴⁴ basados sobre todo en un esencialismo biológico entendido como «natural», la construcción o nuevos planteamientos de ese sujeto femenino está aún hoy en vías de definición.

En esa línea, la narración de *Antes*, articulada por una voz que enuncia desde un no-lugar, un no-yo que necesita a otro que valide su identidad⁴⁵, incluso si ésta es fallida,⁴⁶ 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 no sea ya posible. Todo ello está directamente relacionado con la figura materna, de quien su ausencia parece ser motor del relato. Es en este mismo sentido que podríamos pensar que *Antes* está atravesada, si bien no como una dominante, por las ideas psicoanalistas y filosóficas feministas que se vieron potenciadas aún más por el pensamiento posmoderno, entendido

no sólo [en] su implicación primordial que da cuenta de la crisis de la modernidad, de los grandes paradigmas, utopías y metateorías que la definieron como proyecto, sino, en un nivel más fino, lo que implica para la redefinición de identidades. En este sentido, el individuo moderno no se construyó de modo excluyente sino paralelo a los llamados actores colectivos construidos en torno a referentes hoy en crisis. Las identidades aparecen cada vez más fragmentadas y sus referentes parecen ser progresivamente más circunscritos.⁴⁷

En ese sentido podemos pensar también que hay un cuestionamiento, sino directo por lo menos sesgado, de las investigaciones iniciadas por el psicoanálisis sobre la importancia de los cuidadores en la identidad de los infantes.⁴⁸ Esta relación entre cuidador e identidad inicial vino a reforzar la construcción de una figura idealizada de la madre, iniciada en el siglo XIX a través de llamada

⁴⁴ Estela Serrat, *El género y lo simbólico. La construcción imaginaria de la identidad femenina*, Instituto de la Mujer Oaxaqueña, Oaxaca, 2006, p. 149.

⁴⁵ Cf. Rosi Braidotti. *Sujetos nómades*. Páidos, Argentina, 2000, p. 195.

⁴⁶ Como se mencionó ya en el Capítulo 1, «fallida» en el sentido de frustrada, interrumpida, trunca.

⁴⁷ Estela Serrat, *op.cit.*, p.156.

⁴⁸ Véase por ejemplo los trabajos de Melanie Klein, Anne Freud, Esther Bick, entre muchos otros.

*Institución de la maternidad*⁴⁹, al ser ella la principal, cuando no única, cuidadora obligatoria de los hijos e hijas. Así la figura de la Buena Madre (representación [...] abstracta y generalizadora [...] que encarna la esencia atribuida a la maternidad: el instinto materno, el amor materno, el *savoir faire* maternal y una larga serie de virtudes derivadas de estos elementos: paciencia, tolerancia, capacidad de consuelo, capacidad de sanar, de cuidar, de atender, de escuchar, de proteger, de sacrificarse, etc.)⁵⁰ y la importancia de los primeros años en el desarrollo identitario del infante en relación con su cuidador (que se da por hecho, y exige incluso, que sea la madre) ha ocasionado también un desajuste sobre lo que se espera de las madres reales, causando una serie de recriminaciones a partir de esa figura acartonada e irreal. De ahí también que, como he mencionado, la relación madre e hija se haya venido pensando desde la escisión, particularmente articulada bajo el sistema patriarcal.

Es a partir de las décadas de 1970 y 1980 desde la línea francesa e italiana, sobre todo,⁵¹ que se ha hecho hincapié en la importancia de recuperar a la madre simbólica perdida en dicho sistema. Así, me parece que en *Antes* todas estas discusiones se encuentran como telón de fondo, pero no son las líneas que conducen la relación maternofilial. Me atrevería a decir incluso que la relación está fincada desde el plano simbólico, exponiendo la falta del sujeto en su situación en el mundo, en búsqueda de otras posibilidades identitarias y subjetivas, que se ancla, sí, a la figura de la madre, quien es y ha sido establecida cultural, social y simbólicamente como dadora de identidad.

En la lectura que propongo, pienso la relación madre-hija la configurada sobre todo desde ese registro simbólico, pero también desde una realidad sociocultural que experimenta la niña. Por

⁴⁹ Cristina Palomar Vereá, «Malas Madres...», pp. 12-36.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ Con la línea de pensamiento de Luisa Muraro o Luce Irigaray, por ejemplo.

un lado, lo simbólico funciona en la novela a través de una reiteración de contenidos arquetípicos asociados con lo materno,⁵² y por otro, lo social está sujeto al mundo inmediato y «real», en convivencia con lo sobrenatural, 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, en la específica clase social mexicana en la que se desenvuelve. La representación materna de *Antes*, Esther, es la de una figura ausente. Esta ausencia se configura desde el nivel simbólico mediante la imagen recurrente de los «pasos» que persiguen a la niña, cuya contraparte es una ensombrecida madre trabajadora, una artista que mantiene su propio espacio personal, por la que hay un anhelo a causa de esa ausencia. 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.

2.2. La terrible oscuridad de *Antes*

La novela de *Antes* podría considerarse como un relato de ultratumba. La voz que narra es la no-presencia de quien alguna vez fue una niña nacida en la Ciudad de México en la década de 1950.⁵³ Esta voz, 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, darle sentido. Perseguida por unos pasos indeterminados (que terminan por llevársela), la niña de

⁵² Mucho se ha discutido ya sobre la mirada patriarcal de estos símbolos, lo que discutiré un poco más adelante; sin embargo, pareciera que en la novela se anclan todavía a esta visión dualista de pensar las identidades, sobre todo la femenina: buena, angelical, y terrible, monstruosa.

⁵³ Hay al menos dos lecturas por las que se han inclinado la crítica respecto a la muerte de la niña: una es meramente simbólica, que la niña no muere en realidad, sino que es la muerte de la infancia, y la otra, sí simbólica, pero también literal, por lo menos en el universo social que describe la narración; ésta última es la preponderante en los análisis y la que aquí se comparte.

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, así como por los recuerdos que le dan sentido a la propia historia. Desde el principio, una oscuridad cubre las primeras páginas de la narración. La oscuridad, la sombra, es permanente también en la medida que el relato proviene de una voz situada en un no-lugar, es decir, desde 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 que aparecen, 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 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, al 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 encuentra en la 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».⁵⁴

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 del ropero mágico, 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 la 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, aún 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: «Comprendí entonces que las cosas no siempre son lo que parecen, que sería fácil recuperar lo que se ve e imposible recuperarlo en toda su sustancia» (p.13). Es como si cada suceso sobrenatural le demostrara que no hay escapatoria para la fatalidad.

Para Rebecca Cunill lo sobrenatural es en realidad un fantástico gótico posmoderno que está funcionando en la novela, como había sido en el siglo XIX contra la Ilustración y el positivismo, como una denuncia a «la crisis espiritual en las sociedades informatizadas posindustriales»⁵⁵ que expone «la insostenibilidad y desmoronamiento de los discursos clásicos, en este caso, el del patriarcado y la expectativa del núcleo familiar»,⁵⁶ además de la crítica a la

⁵⁴Carmen Boullosa, *Antes*, Punto de lectura, Ciudad de México, 2015, p. 68. En adelante todas las citas de la novela corresponden a esta edición.

⁵⁵ Rebecca Cunill, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁶ *Ibid.* p. 68.

institución católica. Como mencioné más arriba, si bien *Antes* podría estar respondiendo a esa crisis de la modernidad la pienso más bien desde la inestabilidad de los sujetos, y la religión católica, presumo, aparece más bien en relación con esa sobrenaturalidad como un escenario también propicio para que ocurra, pero difiero en que contenga un sentido exclusivamente religioso-espiritual. Ejemplo es la afición por leer las historias de los santos por quien la protagonista parece sentir empatía. Esos seres sufrientes, los mártires, le revelan su propio destino, no el de la elevación espiritual, sino el de alcanzar finalmente la muerte. Desde estas relaciones, la protagonista es, desde el inicio, un sujeto frustrado, interrumpido, trunco, a quien no se le conceden victorias.

2.3 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»,⁵⁷ 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 no-existencia se sitúa fuera del lugar en el que se encuentra; es el relato mismo «la morada de su existencia». Esta voz envejecida de ultratumba que, sin embargo, se sitúa como una voz infantil, 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 aquellos que la llevaron, o contribuyeron, 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— quien 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

⁵⁷ Martin Heidegger, *Del camino al habla*, Ediciones del Serbal-Guitar, 2a. ed., Barcelona, 1990, p. 143.

dentro de la no-forma, o eso trato de comprobar con la narración de esto. Sí omití muchos años y muchos hechos [...] mencionando sólo a los que ayudaron (todas, sí, sin quererlo) a traerme aquí (p. 89).

A lo largo del texto, 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 no-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, en *(Des)madres o el rastro materno en las escrituras del yo. (A propósito de Jaques Derrida, Jamaica Kicaid, Esmeralda Santiafo y Carmen Boullosa)*, señala que, no sólo en *Antes*, sino en la obra de Boullosa, «la preeminencia de la primera voz narrativa de los relatos y la orfandad de los personajes son una constante».⁵⁸ Si la recuperación de la memoria «es elemento constitutivo de la propia identidad»,⁵⁹ 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 relatar de qué manera le fue imposible completar su proyecto vital,⁶⁰ 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

⁵⁸ Vanessa Vilches Norat, *(Des)madres o el rastro materno en las escrituras del yo. (A propósito de Jaques Derrida, Jamaica Kicaid, Esmeralda Santiafo y Carmen Boullosa)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2003, p.171.

⁵⁹ Julio de Zan, «Memoria e identidad», *Tópicos*, 2008, núm.16, s/p.

⁶⁰ 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.

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 y no hallo cómo gritar *mamá*. Es un grito que no puedo emitir, porque esa palabra no la tengo» (p. 15).

Esta identidad fallida, en el sentido de una no-existencia que narra, y por tanto un sujeto trunco, se fue deshaciendo, o imposibilitándose, desde la falta o ausencia como marca de los primeros años de su historia de vida. Pero esta ausencia y falta parece estar implicada no sólo 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 como 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 refugiarse de los pasos en el vetado estudio, Esther entra y reconoce incluso esos pasos. En este reconocimiento de esos seres indescritibles radica también 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. Y 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 aunque intenta desasirse de la madre el lazo se mantiene. A pesar de ello, es en la falta de reconocimiento y 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,⁶¹ 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».⁶² Estas aseveraciones parecen estar dialogando en la novela pero más que como una exigencia hacia la figura materna, parecieran sugerir una falta de pertenencia o adecuación al mundo que se les es dado, tanto en la niña como en la madre, imposibilitándolas a crear entonces una genealogía femenina.

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 misma 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».⁶³ La niña del relato no tiene nombre, no se apropia de él.

Es sobre tal falta y la 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

⁶¹ Véase por ejemplo las formulaciones que han elaborado diferentes escritoras, filósofas y antropólogas sobre la importancia de la madre en la construcción de las identidades femeninas, como Luce Irigaray, Luisa Muraro, Adrienne Rich, Nancy Friday, Marcela Larde, entre otras.

⁶²Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, p.47.

⁶³ Alejandra Tomas Maier, «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», en *X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires*, 2018, p. 82.

sentimiento de orfandad, y no un largo y enconado reproche, el deseo por la 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.

2.4 Esther: la Madre terrible

Como he mencionado líneas arriba, desde el pensamiento feminista se ha intentado desarticular los arquetipos, figuras e ideas sobre las mujeres generadas desde una mirada y sistema patriarcal. La visión dualista, instaurada sobre todo a partir de la Ilustración, rigió por mucho tiempo el pensamiento occidental y en el caso específico de las mujeres, como bien lo apuntan Gubar y Gilbert a propósito de la literatura en *La loca del desván*,⁶⁴ las definió desde dos grandes figuras: *el ángel y el monstruo*, del que derivarían una serie de imágenes para uno u otro polo. Y aunque, como señalan las autoras, para liberarse y obtener una completa autonomía literaria era necesario «asesinar» a ambas figuras, algunas veces las propias autoras no eran capaces de asesinarlas por completo, al haber sido estas imágenes, la del ángel y la del monstruo, tan ubicuas a lo largo no sólo de toda la literatura escrita por hombres, sino de todo el arte y la cultura. Por ello, no es de extrañar que incluso cuando se pretenda desligarse de estas construcciones arquetípicas y dualistas, como en el caso de *Antes*, aparezcan los ecos de visiones heredadas por una sociedad que continúan aún hoy reproduciéndolas. En ese sentido, me parece que la figura materna de *Antes*, de manera simbólica, está todavía dialogando con esta visión dualista, aunque intente desprenderse de ella. Así, para acercarme a esta lectura de la novela, me parecen pertinentes los estudios que Erich

⁶⁴ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 1998.

Neumman ha hecho del arquetipo de la Gran Madre que, pese a sus intentos por desarrollar una visión no patriarcal, sigue anclada a ella.

Visto así, como arquetipo —entendidos éstos como «formas universalmente existentes y heredadas cuyo conjunto constituye la estructura de lo inconsciente»⁶⁵— la figura de la Madre terrible, se desprende a su vez del arquetipo originario de la Gran Madre. Erich Neumann⁶⁶ 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.⁶⁷

De esta forma los arquetipos están inmersos en todo el entramado sociocultural, de ahí que me parezca pertinente acercarme a la novela desde este registro que permite dar cuenta de las implicaciones y discursos a los que está aludiendo. En su exposición, Neumann describe que la Gran Madre contienen 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 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».⁶⁸ 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

⁶⁵ Carl Gustav Jung, *Símbolos de transformación*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 243.

⁶⁶ Pese a las variaciones y discrepancias que se ha tenido a lo largo del tiempo respecto a las elaboraciones de Neumann, a la fecha cuando se intenta explicar el universo simbólico materno es referencia obligada.

⁶⁷ Erich Neumann, *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, Editorial Trotta, Madrid, 2009, p. 19.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

inconsciente, relacionado con la contención del yo al no dejarlo avanzar a su independencia psíquica; por otro, el carácter transformador, que 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, como había comentado, se separa, constituyendo los rasgos para una u 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.⁶⁹

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».⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰ *Ibid.*, 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 [éste] verse arrojado al vacío».⁷¹

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 que, 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 indescritibles que acosan a la niña, quienes terminan incluso por llevarse a Esther, suponiendo incluso 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.

⁷¹ *Ibid.*, p. 101.

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 sólo la Madre terrible regresa al recipiente mortífero, sino que arrastra con ella a la niña, ahora desprotegida por completo, 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 que 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 frustró 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 del análisis moderno, «se asimila a la madre».⁷² 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»,⁷³ su representación simbólica está puesta aquí para potenciar la desprotección e incluso el rechazo experimentado por la narradora.

⁷² Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1989, s. v. «árbol».

⁷³ Erich Neumann, *op. cit.*, pp. 238 y 243.

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 indefensión.⁷⁴ Y el alcanfor no sólo 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 sólo no tiene acceso, sino que ha sido dejada fuera, expulsada. Por única ocasión puede observar el espacio vedado, pero esto sólo funciona como un reforzador de su imposibilidad para ser acogida en él. Pero el estudio no sólo 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

⁷⁴ Se ha dicho que el episodio del cable electrificando al alcanfor es una respuesta de la ira inconsciente de la niña (véase por ejemplo los análisis de Yolanda Melgar.) 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.

que sea en realidad a ese mundo de las sombras, que simbólicamente significaría una identidad y subjetividad determinada, lo que la niña intenta desconocer, por eso su no reconocimiento materno.

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. [...] 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 lo 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, el negativo, lo terrible. Este último es el 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, considerado simbólicamente como un umbral,⁷⁵ significa el cambio de niña a mujer que conlleva también la adquisición de la potencia generadora

⁷⁵ Y uno de los misterios de transformación femeninos según toda una tradición patriarcal sobre los cuerpos y procesos femeninos. Erich Neumann, *op. cit.*, p. 45.

de vida, la maternidad. La renuncia de la niña de *Antes* no sólo 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,⁷⁶ 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 termina por concretarse en la psique de la niña —por su sentimiento de abandono y por la herencia de *esa* miedo simbólico a una aparente existencia determinada— en el espacio terrible y temido que condiciona su desarticulación como sujeto. Y aunque la disociación con la figura materna podría relacionarse más con la renuncia a un determinado modelo de existencia, y sea incluso una propuesta para nuevas identidades, es evidente que todavía se encuentran verdaderas aquí ideas que han atravesado múltiples generaciones a lo largo de la historia y han sido muy perniciosas para el desarrollo identitario y autonomía de las mujeres.

2.5 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

⁷⁶ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*, p. 424.

novela, en la relación entre madre e identidad se implican diferentes discursos y registros simbólicos, filosóficos y sociales, aunque algunos sólo 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, conduce 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, *Boullosa* 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 la interrupción identitaria 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 sólo 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 sólo implican un cuestionamiento a la idea de sujeto femenino que, tal como señala Serrat, 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»⁷⁷, 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 de-construir 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.

⁷⁷ Estela Serrat, *op .cit.*, p. 151.

Capítulo 3: Entre la sujeción y la libertad: la relación maternofilial en la construcción identitaria de *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel

3.1 El afuera: la figura de Guadalupe Nettel

La narrativa de Guadalupe Nettel se ha posicionado, dentro de las letras mexicanas y latinoamericanas, como una de las más destacada de su generación, primero desde el mundo editorial, y después con la atención que la crítica académica y de revistas le ha dedicado en los últimos años. Su participación en el Premio Herralde de Novela en 2005 la hizo acreedora a una mención honorífica con *El huésped* y Anagrama pasó a ser su casa editorial. Hoy puede decirse que Nettel posee un estatus de escritora consolidada en varios aspectos.

Ese estatus lo ha asumido desde una postura de *outsider*, la cual ha sido aceptada y replicada por los medios literarios. En reiteradas entrevistas, si no es que en cada una, Nettel se refiera a sí misma como un sujeto *fuera de*.⁷⁸ La imagen de sujeto disidente o fuera de la norma, si bien no inicia ahí, se articula especialmente en su segunda novela *El cuerpo en que nací* (2011), objeto de interés de este capítulo, y que Nettel ha señalado una y otra vez como una novela autobiográfica temprana. La diferencia, el defecto y la carencia son tópicos que articulan toda su obra, tanto las novelas como sus libros de cuentos. Las aseveraciones sobre qué es lo que hace a una obra genuina recaen en eso que Nettel ha descrito como «narrar desde la entraña»,⁷⁹ desde aquello que duele y de lo que tenemos conocimiento de primera mano. Se inscribe entonces entre

⁷⁸ Entendiendo esto, claro, desde una postura construida a partir, y sobre todo, del defecto ocular de la autora, porque si bien Nettel perteneció desde su orígenes a una clase privilegiada y se encuentra ahora en el centro del campo cultural de las letras mexicanas, siempre se ha definido, incluso dentro del privilegio, proscrita.

⁷⁹ Jacinta Cremades, «Guadalupe Nettel: El cuento tiene muchas limitaciones y condiciones», *El Cultural*, 21 marzo de 2013. Disponible en <https://elcultural.com/Guadalupe-Nettel-El-cuento-tiene-muchas-limitaciones-y-condiciones>.

los escritores que hablan de las emociones como motivos universales, pero que necesariamente están atravesados por una ligazón íntima. La postura que ha adoptado Nettel, como puntualiza Jérôme Meizoz sobre este concepto, «no es únicamente una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector. Esta revela un proceso interactivo: es coconstruida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos».⁸⁰

Esto podemos verlo desde la aparición de *El huésped*, su primera novela publicada en 2006, que tiene como eje central el sentido de la vista y que se ha vinculado de inmediato al problema ocular de nacimiento de la autora. En esta narración fantástica la protagonista abraza su condición de otro, o se reafirma en ella, una vez que acepta a “La Cosa” como parte de sí, como algo que la conforma. Con la aceptación de sí misma como sujeto *fuera de*, la novela postula una validación de las formas disidentes de devenir sujetos.

Aunque en 1993 Nettel publica el libro de cuentos *Juegos de artificios*,⁸¹ con el sello editorial del Instituto Mexiquense de Cultura, a causa de la prácticamente imposibilidad de conseguirlo, se considera a *Pétalos y otras historias incómodas*, del 2008, como el primer referente en este registro. Estas narraciones se componen de personajes excéntricos que son inicialmente tipos *outsiders*, que se inscriben como tales ya sea desde sus peculiares manías que los dejan fuera de la norma social o desde el espacio del cuerpo en el que no cumplen el estereotipo de belleza normado, ponderando una hermosura propia. Similar es el caso de *El matrimonio de los peces*

⁸⁰ Jérôme Meizoz, «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor», en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2014, p.86.

⁸¹ Guadalupe Sánchez Nettel, *Juegos de artificio*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1993. Título publicado por la obtención del Premio Juegos Florales Joaquín Arcadio Pagaza 1992, en la modalidad cuento, otorgado por el Gobierno del Estado de México. La edición fue compartida con Luis Girarte, ganador en la modalidad poesía con *Palabras ofensivas*. *Juegos de artificio* incluye nueve cuentos: “Llovizna”, “Noctámbulo”, “Desde la ventana”, “Regreso”, “A hurtadillas”, “Ardores”, “Ética profesional”, “Antes de tiempo” y “La sombra del placer”.

rojos, libro ganador del Premio de Narrativa Breve Rivera del Duero en 2013, en el que si bien el mimetismo, o metaforización, entre animales y personajes es el discurso que ordena y hermana los relatos, será la excentricidad de cada personaje la que caracteriza el discurso y por lo tanto da continuidad a la obra de la escritora dentro de esa predilección por lo excéntrico y anormal vinculado a su figura autorial.

La novela *Después del invierno*, de 2014, ganadora del Premio Herralde, desarrolla otro de sus motivos literarios: la extranjería. Los protagonistas, ambos en diferentes países, vagabundean por las ciudades en las que residen con una suerte de nostalgia; un cubano en Nueva York y una mexicana en París. Aunque en esta obra los personajes no son particularmente extraños o excéntricos, sí que tienen rasgos o circunstancias peculiares que los dotan de un halo por lo menos curioso, por ejemplo, el que la protagonista viva frente a un cementerio y éste se convierta en uno de sus lugares predilectos, circunstancia que, según ha declarado la escritora, parte de sus vivencias personales. Sin embargo, las sensaciones o las formas en las que están posicionados en el mundo, por el hecho de ser extranjeros, se relacionan con el lugar del afuera, sintiendo a la vez esa falta de pertenencia a algún sitio.

La última novela de Nettel publicada en 2020, *La hija única*, tiene como tema central la maternidad, pero también, como ha señalado la autora, el de la discapacidad. Si bien el tema de la maternidad había estado presente en algunos de sus cuentos, tanto en *Pétalos y otras historias incómodas* como en *El matrimonio de los peces rojos*, es aquí donde aparece el tratamiento de la maternidad con el mismo hilo conductor de sus otras obras: el *fuera de*, en una especie de maternidad *outsider*. Probablemente impulsada por las recientes discusiones en torno al tema, Nettel intenta mostrar una maternidad disidente, porque, confiesa, «estaba tan harta de la tradicional maternidad del mundo feliz, de la máxima plenitud femenina, de ese ser madre para ser

completa que quería mostrar eso de lo que no se habla tanto, lo que incomoda y la gente no quiere escuchar pero es la verdad».⁸² Tanto la maternidad como la discapacidad aparecen funcionando como formas alternativas y posibles ante una normatividad todavía imperante que condiciona cuerpos y modelos de maternaje.

La relación establecida entre su figura y su obra, la postura y el escenario autorial que, para José-Luis Díaz, «funciona para el escritor como un hilo conductor y para el lector como un elemento esencial de su trabajo hermenéutico»⁸³, no sólo vinculan a Nettel con la tradición del escritor *outsider* del siglo XIX (con sus grandes matices)⁸⁴ sino que también está implicada en ella una posición ético-política específica que no sólo sostiene y da validez a los discursos del *outsider*, sino también la posiciona como un sujeto de representación modélico que funciona más como una vocera para toda esa estirpe de inadaptados y de temas que como un auténtico ser proscrito: «Siempre me ha interesado la idea de monstruo, no como algo feo o aberrante sino como algo que se sale de la norma. Estos seres, ponen en jaque a la convención y, además, tienen algo en común con el arte: cuestionan todo y nos advierten que existen las diferencias, nos salvan de estar presos de las cuadrículas mentales».⁸⁵

Es desde esta intencionalidad de representación disidente —de los sujetos, de los cuerpos, de los grandes discursos como el de la maternidad— que me permito acercarme a *El cuerpo en*

⁸² Carmen Morán Breña, «Guadalupe Nettel: estaba harta de la tradicional maternidad del mundo feliz», *El País*, 07 de noviembre de 2020. Disponible en: <https://elpais.com/mexico/2020-11-07/guadalupe-nettel-se-habla-mucho-de-discriminacion-contra-la-mujer-los-trans-pero-no-tanto-de-la-discapacidad.html>

⁸³ José-Luis Díaz, «Las escenografías autoriales románticas», en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, 2016, p.175.

⁸⁴ Diferencias abismales puede señalarse aquí, ya que, si bien Nettel se posiciona como *outsider*, no es precisamente una escritora incomprendida ni en su obra ni en el mundo que la circunda; estereotipo que impera en el imaginario popular / no academicista sobre esos autores. Sin embargo, las paratopías románticas, que bien explica José-Luis Díaz, colocan justo a Nettel, paradójicamente, dentro de ese lugar «del afuera» y abren un espacio relacional entre la autora y los autores decimonónicos. Piénsese entonces en la paratopía del *Romanticismo enérgico*, sólo por poner un ejemplo.

⁸⁵ Ana Clara Pérez Coten, «Guadalupe Nettel: “La madre como figura sacrosanta es un deber ser insoportable para las mujeres”», *Infoabe*, noviembre 12 del 2020. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2020/11/11/guadalupe-nettel-la-madre-como-figura-sacrosanta-es-un-deber-ser-insoportable-para-las-mujeres/>

que nació en la que la relación autor-obra es el elemento principal que articula el texto. Si como mencioné el tema de la maternidad, sobre todo en la última novela, ha tenido lugar en la narrativa de Nettel, es en *El cuerpo en que nació* que ésta se vincula particularmente con la construcción de ese sujeto *fuera de*, atravesando el cuerpo y la propia escritura: dos de los pilares que construyen su postura y escenario autorial. Es precisamente desde el espacio autobiográfico, o más precisamente desde la *autonarración*, como explicaré más adelante, que se expanden las posibilidades de abordar más estrechamente la relación que existe entre su postura ética y su obra, siempre influenciados por los movimientos sociales y culturales por los que atraviesa.

Así, me interesa mostrar la forma en la que se articula la relación maternofilial, cuál es la figura materna y cuáles son las implicaciones que ella tiene en la identidad de la protagonista. Presumo que si se ha advertido ya la insistencia de Nettel por el sitio del afuera, por los márgenes, esperaríamos encontrar entonces una forma de representación alejada de la figura acartonada de la madre, instituida principalmente desde la Ilustración, pero también del reproche enconado contra ella que es común encontrar en una parte de la literatura en la que se encuentra esta relación (que, por poner algunos ejemplos obligados, podemos ver en la narrativa de Rosario Castellanos, en Elena Garro y tiempo después en la mayoría de las escritoras de la Generación de Medio Siglo). Sin embargo, lo interesante es encontrar los bemoles que implican las representaciones disidentes, qué es lo que están mostrando, cuáles son los movimientos que impulsan las épocas y el pensamiento frente a estos grandes discursos y de qué manera están posibilitando, se esperaríamos, existencias mejores y más plenas.

3.2 *El cuerpo en que nació* o relatos de identidad contemporánea: ¿para qué se narra una vida y cómo se narra?

El cuerpo en que nació, como lo ha señalado Guadalupe Nettel en varias entrevistas, tuvo un primer origen: la petición de la revista *Letras Libres* a diferentes escritores de una pequeña autobiografía temprana⁸⁶, número que apareció bajo el título de «Autobiografías precoces»⁸⁷ en el 2009. Ese primer texto de corte propiamente autobiográfico se transformó en lo que, en opinión de Claudia L. Gutiérrez Piña, Elba Sánchez Rolón y Cinthya Olguín Díaz, se ha considerado como *autonarración*⁸⁸. Si bien gran parte de la crítica le ha dado la clasificación de novela autobiográfica y de autoficción⁸⁹, Gutiérrez Piña y Sánchez Rolón señalan que «asumirla así, sin mayor miramiento, encubre la modelización particular del texto de la escritora mexicana y deja fuera la oportunidad de verificar las gradaciones que median entre un registro y otro»⁹⁰. Las nociones que Phillipe Gasparini ha esgrimido sobre la autonarración, pensándolo no como «un género sino [como] una forma contemporánea de archigénero: el espacio autobiográfico» en el que se incluyen «textos estrictamente autobiográficos, regidos por el pacto del mismo nombre, y también las novelas autobiográficas, que obedecen a una estrategia de ambigüedad genérica más o menos

⁸⁶Las diferencias más significativas entre el primer texto y la novela se encuentran en la eliminación de los pormenores de la vida sexual de la joven-adolescente y de los primeros años universitarios de la narradora, que incluye su participación con el movimiento EZLN donde parece experimentar una especie “epifanía” sobre los horizontes de su escritura.

⁸⁷Guadalupe Nettel, «El cuerpo en que nació», *Letras Libres*, 2009, núm. 129, pp. 22-28. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-cuerpo-en-que-naci>.

⁸⁸ Claudia Gutiérrez Piña y Elba Sánchez Rolón. «La mirada asimétrica. El cuerpo en que nació: de la autobiografía a la novela», Inés Ferrero (coord.), *El microcosmos literario de Guadalupe Nettel: otros modos de ver*, Universidad de Guanajuato, México, 2020, pp.79-100; Cinthya Olguín Díaz, *Entre el diván y el espejo: La autonarración confesional y especular en El cuerpo en que nació de Guadalupe Nettel y Canción de Tumba de Julian Herbert*. Tesis de Maestría. Universidad Benemérita de Puebla, Puebla, 2017.

⁸⁹ Como los mencionados arriba y, por ejemplo, los trabajos de Marine Bachetta, *Novela de autoformación y feminismo: la voz de Guadalupe Nettel en El cuerpo en que nació*, Tesis de Maestría. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015 y Elizabeth Murcia, «Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nació*, de Guadalupe Nettel», *Diseminaciones. Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales*, núm.2, 2018.

⁹⁰Claudia Gutiérrez Piña y Elba Sánchez Rolón, *op.cit.* p. 80.

compleja».⁹¹ son, para las investigadoras mencionadas, más pertinentes al acercarse a la configuración de *El cuerpo en que nací*. No es la nominación precisamente lo que interesa, según las autoras, sino la recuperación de un elemento importante en las escrituras del yo: la dimensión ética que habita en el compromiso del autor con su enunciado.

Estas nuevas formas o desemboques de los discursos del yo, como señala Gaspirini, llámense «autonarración, autoficción, autobiografía, ensayo», «se inscribe[n] en un contexto cultural: proviene[n] de una configuración ideológica contingente y a su vez actúa[n] sobre la sociedad que la ha segregado».⁹² Las autonarraciones contemporáneas, o posmodernas, son a fin de cuentas relatos de identidad que pueden dar cuenta no sólo de la «respuesta artística a los procesos de desobjetivización engendrados [...], como una forma de resistencia»⁹³ sino también de los cambios y reconfiguraciones culturales y sociales por las que se ha atravesado en las últimas décadas. Es ahí, en los varios tejidos que conforman *El cuerpo en que nací*, desde la postura ética de Nettel frente a lo disidente, que la relación madre e hija presente en la novela puede destejarse. Nettel parece sumarse a los discursos imperantes de reivindicación, de reconfiguración de subjetividades disidentes, pero también de los grandes discursos planteados como universales.

Así, la novela *El cuerpo en que nací*,⁹⁴ dividida en seis capítulos, relata, desde el consultorio de una psicoanalista, la Dra. Szaslavaski, los primeros años de infancia y adolescencia de una mujer⁹⁵ nacida en los años setenta perteneciente a la clase media mexicana. De manera

⁹¹ Philippe Gasparini, «La autonarración». En Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco/Libros, España, 2012, p. 194.

⁹² *Ibid.*, p. 206.

⁹³ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁴ Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nací*, Barcelona, Anagrama, 2011. En adelante todas las citas corresponden a esta edición.

⁹⁵ A quien no vinculo directamente con Nettel autora, no sólo por la renuncia y omisión del nombre, sino por la existencia de un texto anterior que sí funcionaba completamente como autobiografía y del que ha habido un distanciamiento intencional. Por lo tanto, suponemos que en la novela hay un juego de revestimientos entre ese yo narrador y la autora.

lineal, se van presentando los pormenores y hechos que fueron conformando el modo en que la narradora protagonista llegó a aceptarse y confirmarse como sujeto en el mundo. Los lectores parecemos acceder a la autonarración a través de la serie de escritos —quizás o muy probablemente pasados por una detenida reescritura— resultantes de las largas horas de terapia. ¿Qué detona la escritura como proceso terapéutico, de la confidencialidad paciente-doctora, a la escritura compartida, al texto al que accedemos?

Como una declaración de verdad y hasta cierto punto también de disculpa para sus futuros lectores, la protagonista confiesa casi al final de la novela: «Estos son, *sin duda alguna*, los recuerdos de mi infancia y adolescencia, mezclados en una intrincada madeja con una infinidad de interpretaciones de las que ni siquiera soy consciente. A veces pienso que abrir la pesada cubierta que me separa de la cloaca y resucitar los dolores del pasado no me sirve para nada, excepto para reforzar esa sensación de desasosiego que me trajo hasta su consultorio» (p. 183). Es hasta este momento que conocemos la razón, por boca de la protagonista, por la que asiste a las sesiones. Hay algo en el presente que necesita resolverse y es sólo a través de contarse a sí misma su propia historia que es posible su entendimiento. Pero esta declaración viene justo después del encuentro con la madre, quien la ha interrogado sobre sus proyectos de escritura. La narradora, después de año y medio sin comenzar un proyecto literario, le contesta «sin pensarlo demasiado»: «—Estoy escribiendo una novela sobre mi infancia. /—Esta vez fue ella quien tardó en dar la réplica. /—Seguro hablas mal de mí. — Me dijo—. Lo has hecho toda tu vida» (p. 180).

Es en estas últimas páginas donde se nos revelan los motivos de la escritura pensada como proyecto literario. Pareciera incluso que será sólo a través de la escritura autobiográfica de la protagonista, que es y no es Nettel, que la sensación de desasosiego, el precipicio existencial, podrá sortearse. Pero será a partir del diálogo con la madre, como una especie de posicionamiento frente

a ella o a causa de ella, que comenzará la escritura. La relación maternofilial pareciera no tener un peso tan profundo dentro de la novela, sin embargo, desde una mirada focalizada es notorio que funciona como uno de los ejes principales desde donde se articula el discurso de la narradora, implicándose en los dos mayores signos de su identidad: la escritura y el cuerpo. Además, la madre que se nos presenta desde la memoria de la protagonista aparece también atravesando una etapa en construcción, o quizás no una etapa sino un proceso de cambio. Cuál es la representación materna que se construye y cómo se implica en la construcción de la identidad de la protagonista se verá en los siguientes apartados.

3.3 Dos subjetividades en paralelo: la madre

Para acercarse a la construcción identitaria presente en *El cuerpo en que nací* parece necesario hacerlo desde la figura de la madre. Alejada del pensamiento unilateral que ve a la madre como un *ser para otro*,⁹⁶ limitado a las labores del hogar y sobre todo de la crianza; de, como he mencionado antes, «la creencia de que el amor de la madre es diferente a otras clases de amor. No se halla expuesto al error, a la duda, ni a la ambivalencia de los afectos ordinarios»⁹⁷, la mirada de Nettel posiciona a la madre como sujeto de agencia, múltiple en sus devenires en el mundo. Como ha declarado ya en entrevista a propósito de *La hija única*, le parece que «la madre como figura sacrosanta es un *deber ser* insoportable para las mujeres. Nos sentimos culpables si no cumplimos con un ideal que, en el fondo, es inalcanzable. Y encima, no necesitamos que nadie nos lo recrimine, lo hacemos solas»,⁹⁸ dejando clara la distancia crítica que ha tomado y que puede verse

⁹⁶ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*.

⁹⁷ Nancy Friday, *op. cit.*, p.17.

⁹⁸ Ana Clara Pérez Coten, art. cit.

ya desde *El cuerpo en que nací*. Por ello, en el texto no estamos sólo ante la construcción identitaria de la narradora, consecuente incluso por el propio registro, sino también frente a los procesos de transformación y cambios en la subjetividad e identidad de la figura materna. En ese sentido, en la obra se postula la disidencia, por lo menos en contraposición al gran discurso de la maternidad como Institución —aunque no precisamente intencional sino sesgadamente—, otorgándole a la madre, como todo ser en el mundo, las contradicciones y reformulaciones constantes de toda subjetividad. En esa línea, el relato sobre la figura materna que aparece en *El cuerpo en que nací* responde a lo que Gasparini mencionaba ya respecto de las características de la autonarración, insertándose en un proceso cultural iniciado por los estudios feministas en la década de 1960⁹⁹ y que hoy día parece cobrar más fuerza, tanto en la crítica como en la práctica.

La madre, según las memorias de la protagonista, estuvo atravesada por los discursos “progresistas” que confluían en una determinada esfera de la clase media mexicana radicada en la Ciudad de México, entre las décadas de los 70 y 80. Estos discursos formaron parte de una configuración nueva e incrementaron el rechazo al pensamiento de las generaciones anteriores, que se ve reflejado en la abuela de la protagonista.

A lo largo del texto las descripciones de la madre, quien «no leía libros sobre educación (seguramente pensaba que nadie podía enseñarle), en cambio leía religiosamente a Wilchem Reich y su teoría del orgasmo como curalotodo» (p. 42), la construyen como una figura que, por un lado, pretende desligarse de ciertos discursos tradicionalistas pero es al mismo tiempo tan controladora

⁹⁹ Con la fuerte convicción de desmontar todos los discursos patriarcales que habían articulado a la mujer, desde diferentes latitudes, el feminismo de la llamada “segunda ola” confrontó también la figura de la madre y el gran discurso de la maternidad y así comenzó a desestabilizar y a cuestionar todo aquello que se había ponderado como verdadero, ligado, sobre todo, a lo biológico y a lo natural. Cf. Irati Fernández, *Feminismo y maternidad: ¿una relación incómoda? Conciencia y estrategias emocionales de mujeres feministas en sus experiencias de maternidad*, Emakunde/Insituto Vasco de la mujer, País Vasco, 2014; CriStina Palomar. «Maternidad: historia y cultura» pp. 35-67.

como el prototipo de las madres de la generación anterior, asumiendo sus propias ideas como las correctas, «convencida de que, privada de su estricta vigilancia, el mundo se vendría abajo irremediamente» (p. 40). Esas contradicciones son las que permiten la construcción de un sujeto cambiante, con virtudes y errores. Es una madre estricta y autoritaria, pero al mismo tiempo «una persona increíblemente cariñosa, en parte por naturaleza, pero también con el objetivo de educar a seres humanos sensibles, capaces de recibir y transmitir afecto» (p. 41).

Las ideas progresistas que abrazaron los padres de la narradora influyeron en su educación, «pero nada que pudiera afectarnos de forma irremediable» (p. 21), sobre todo en la manera en que se desarrollaría la construcción de su familia. A partir de la, entonces de moda, “apertura de pareja” que los padres adoptan, viene el divorcio. Con la separación, la «tierra se dividió en dos continentes» (p. 38), y es ahí donde la vinculación con la madre se refleja incluso en el espacio. Por un lado, en el continente paterno, un nuevo departamento ajustado a las necesidades familiares y personales del padre, hay libertades ilimitadas. Por otro, en el continente materno existía una “severa vigilancia”, el estoicismo y el sentido de carencia eran las ideas rectoras. Incluso la madre

cuando perdía los estribos podía caer en actitudes sumamente violentas que incluían golpes, bofetadas y tirones de pelo a las que solía llamar sanjuanizas y por las que muy rara vez se disculpaba. [...] Hay que anotar también que yo fui el blanco de ese tipo de reprimendas con mucha mayor frecuencia que mi hermano. [...] sin embargo, doctora, si en ese momento me hubieran preguntado si no prefería mudarme con mi padre, me habría negado rotundamente (p. 44).

Hay en la protagonista una vinculación con la figura materna mucho más fuerte que con el padre. Aunque a lo largo del texto las referencias a la figura paterna parecieran más amorosas o consideradas, hay una distancia afectiva y espacial que se resiente, esto queda aún más claro cuando en el tiempo presente de la protagonista el padre no aparece ni se menciona más. La figura de la madre, el continente materno, está configurado, como se ha visto, desde múltiples posiciones

sujetas a cambios y es ahí donde se genera el sentido de pertenencia: «La casa de mi madre era el lugar donde había vivido siempre y consideraba mío» (p. 44).

Siguiendo esa línea, Leonor Archuf en *Memoria y autobiografía* describe que

la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de morar: *estar en el mundo*, además de tener un cobijo, [es] un resguardo, un refugio. La casa natal como el punto inicial de una poética del espacio, al decir de Bachelard, un modo de habitar donde anidan la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizá nos sea imposible recuperar y que por eso mismo constituyen una especie de zócalo mítico de la subjetividad. Lugar extático en las fotografías que atesoran instantes singulares, pero a la vez el primer territorio de la exploración, de los itinerarios que definen el movimiento y el ser de los habitantes.¹⁰⁰

Porque además de vincularse con ese primer lazo de amor maternal, el edificio donde viven forma parte de un complejo habitacional en el que conviven con muchos exiliados latinoamericanos, creando una atmósfera de personajes extranjeros, *fuera de*, que se entrelazan con el sentimiento de *outsider* que la protagonista padece. La casa materna es una especie de *biografema* para la identidad de la protagonista —esa unidad mínima de sentido que va componiendo una biografía, como lo describiría Roland Barthes—, incluso con la partida de la madre a Francia.

En ese primer espacio, la madre, que «se encontraba en esa época desorientada en su proyecto de vida»,¹⁰¹ padecerá una terrible depresión: «Su malestar se manifestaba en forma de un llanto recurrente que solía irrumpir por las tardes como los aguaceros se adueñan de la Ciudad de México en verano. [...] Su llanto paralizaba cualquier actividad de la casa, incluidos mis juegos y el ir y venir de la sirvienta» (pp. 52-53). El estado de la madre es provocado por una relación amorosa fallida y una vez más son evidentes las contradicciones. Por un lado, la madre adopta la libertad sexual y las relaciones abiertas, y por otro, sufre a raíz de ello al no poder desprenderse de discursos tradicionales respecto al amor romántico. En ese sentido la puesta en escena de la madre

¹⁰⁰ Leonor Archuf, *Memoria y autobiografía*. Fondo de cultura económica, Argentina, 2013, p. 28.

¹⁰¹ A propósito del pasaje en la novela en el que emprenden un viaje con la intención de vivir en Los horcones en Hermosillo, Sonora, en una especie de comunidad autogestiva, pero rígida por el método conductista.

frente a sus vicisitudes es también la forma en la que la narradora critica o señala ese movimiento cultural al que se sumaron sus padres, sin embargo, no hay un juicio reprobatorio contra su madre por esta situación, asumiéndola entonces como un sujeto posible de contradicción.¹⁰²

La depresión padecida por la madre no sólo afectará a la protagonista en lo inmediato, sino que, a raíz de la búsqueda de solucionar su situación, la madre emprende el viaje a Francia, dejando a los hijos en «territorio decimonónico» en manos de la abuela, al no presentarse el papá. La narradora recuerda esa época como el momento «más nebuloso y confuso» que experimentó, sintiéndose durante la ausencia de la madre, en profundo abandono.

La nueva situación con la abuela genera cambios en ese *biografema*, en la casa materna, convertido ahora en otro tiempo y otra época —el opuesto de lo que siempre había buscado su madre con las ideas progresistas—. Sin embargo, incluso la abuela, quien es la figura en diálogo ambiguo con el pacto patriarcal, no encarna tampoco el estereotipo de la madre abnegada ni de la abuela amorosa o terrible tipificada en la Institución de la maternidad.

A pesar de ser esta etapa la más solitaria de la niña, por lo menos emocionalmente, tampoco se encuentra ese reproche enconado contra la madre. De ahí que pueda asumirse entonces que la figura materna construida aquí es más bien resultado de los movimientos culturales y de pensamiento en torno al tema, alejada de la imagen materna tradicional «caracterizada por la resignación, la renuncia, la ausencia de expectativas o la autoimagen sistemáticamente devaluada»,¹⁰³ y plantea más bien un sujeto autónomo, con un proyecto de vida propio que necesita

¹⁰² Respecto a este punto, el de la libertad sexual de la madre, Cándida Elizabeth Vivero Marín considera uno de los puntos más relevantes para estas nuevas representaciones maternas, ya que la figura de la buena madre se había convertido en un ser asexuado. «La madre intelectual y la madre escritora: representaciones de maternidad en dos escritoras mexicanas recientes», *Graffylia*, 2014, núm. 19, pp. 74-87.

¹⁰³ Cristina Palomar Vereá, «Malas Madres... », pp.12-36.

encontrar su estabilidad incluso aunque tenga que separarse de sus hijos, lo que no conlleva a una serie de reproches descarnados por su ausencia.

3.3.1 Subjetividad primera. Momento uno: infancia, cuerpo y escritura

El espacio de la infancia en la tradición autobiográfica en Hispanoamérica había sido hasta las primeras décadas del siglo XX, en palabras de Cinthya Olguín Díaz, desestimada. La investigadora encuentra en ellas más bien la existencia de «una censura sobre la infancia [...], [y] cuando es retomada se hace de manera idealizada por considerarse trivial en la conformación del yo. Esta censura corresponde a la construcción de una figura ejemplar y pública»¹⁰⁴ y señala que

[e]n la autonarración, por el contrario, la infancia se vuelve el centro de interés de los narradores porque en ella se descubren las imposiciones del discurso familiar y la natural tendencia a la rebelión de los niños [...] Mediante la desacralización de la infancia realizan la desedimentación de las costumbres que han forjado su carácter [...] La estrategia de exclusión del relato de la infancia es ahora actualizada como un desmenuzamiento de la infancia, la cual es expuesta con mucho menos censura.¹⁰⁵

No es extraño entonces que Nettel se concentre en esa etapa, porque además coincide con la vertiente psicoanalista y con la psicoterapia infantil que postulaban a la infancia como el espacio en el cual se generan los traumas, obsesiones, fortalezas, carencias y neurosis, etc., de las identidades adultas, posturas debatidas, modificadas, pero todavía hoy medianamente consensuadas. En esa misma línea no es gratuito que Nettel eligiera el formato paciente-psiconalista para desarrollar su relato, coincidiendo además con la época y el ambiente que experimentó alrededor de sus padres en la década de 1970 y 1980 en México y Francia.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cinthya Olguín Díaz, *op.cit.* p. 86.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁶ Si el psicoanálisis en México se instala o comienza en la década de 1940, su institucionalización será más o menos una década después. La creación de sociedades disidentes a la Asociación Mexicana de Psicoanálisis, como el Círculo Psicoanalítico Mexicano en la década de los 70, permitió una apertura mayor para los interesados en formarse como

Es en la etapa infantil formativa cuando comienza la novela; siguiendo la línea psicoanalítica, sería el espacio generador de los traumas adultos: «Nací con un lunar blanco, o los que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho» (p. 11). Esta marca será el signo identitario que funcionará primero en detrimento y después como reafirmación de singularidad. El detrimento será dado al colocar fuera de la norma corporal a la niña protagonista. En su intento de corrección, la niña tendrá que sufrir una serie de ejercicios y acciones en beneficio de su ojo «enfermo». El parche color carne que es obligada a llevar le «causaba una sensación opresiva y de injusticia» (p. 12). Y aunque la niña señala a ambos padres como los responsables de tales intentos de corrección, es la madre quien termina por aparecer en el centro: «Pero la vista no era la única obsesión en mi familia. [...] mi madre adoptó como desafío personal la corrección de mi postura, a la que se refería con frecuencia con metáforas animales. [...] terminó encontrando un apodo o “nombre cariñoso” que, según ella, correspondía perfectamente a mi manera de caminar» (p. 16). Cucaracha será el apodo seleccionado por la madre y el cual será incluso retomado por la protagonista también como cualidad identitaria y de identificación; pese a las comillas en la palabra “cariñoso”, no hay un coraje velado.

Si asumir el cuerpo es asumirse a la vez dentro del mundo, son pertinentes las consideraciones que Orlando von Doellinger hace de las ideas del fenomenólogo Merleau-Ponty para abordar el cuerpo como espacio de experiencia. Doellinger señala que, para Merleau-Ponty, en *Fenomenología de la percepción* (1945),

el cuerpo «es el vehículo del ser en el mundo». Es decir, es el cuerpo el que permite al ser vivo unirse a un medio definido, confundirse en determinados proyectos y empeñarse en su prosecución.

psicoanalistas que había estado restringido para médicos de profesión. Y aunque tuvo un segundo momento de auge, por decirlo de algún modo, en la década de 1970 y 1980, estuvo concentrado siempre a un sector muy reducido, como en el caso de la novela de Nettel. Cf. Fernando González, «¿Qué queda de Freud en México?», *Nexos*, enero 1990; Susana Rodríguez, «Trazos historiográficos del psicoanálisis en México y América Latina», México, *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 2019, núm. 22, pp. 646-659.

Y cuerpo y mundo son indisociables, en la medida en que es a través del mundo que el individuo toma conciencia del cuerpo, al mismo tiempo que es a través de este que toma conciencia del mundo.¹⁰⁷

De alguna forma, la madre ayuda a delimitar esa experiencia. Con su permanente corrección, ella es el primer vínculo con el mundo que le hace saber su situación de ser anormal. La marca de nacimiento que se convertirá en el signo identitario de la narradora es vista por la madre como un defecto que hay que corregir. La imagen corporal que la niña adquiere de sí misma a través de la madre es la del rechazo, y esto la coloca dentro del espacio del afuera, por lo tanto, imposibilitado para existir tal cual es. Este desfase entre el cuerpo que se habita y no se acepta será la línea desde la que se articula la autonarración y no es asunto baladí que sea la madre uno de los personajes que influyen de manera decisiva para esto. Para Marinne Bacheta «el cuerpo de la niña protagonista es el soporte de las relaciones. Así, para la madre, el cuerpo de su hija representa una imperfección que tiene que resolver, ya que, si no se mejora su ojo o su postura, significará el reflejo de cierto fracaso en su papel de madre. En efecto, sería esa deficiencia física la prueba de la imperfección de la madre que encarna su hija»¹⁰⁸. Y aunque no sea precisamente que la madre asuma un fracaso encarnado en la hija, la madre sí asume la existencia de una normatividad corporal que su hija transgrede, por tanto, hay una manera de ser-cuerpo que la madre espera y la hija no cumple. Pero justo en los límites de lo normado y *fuera de* la protagonista buscará su pertenencia inclusive como oposición a la madre. Por ello, no es gratuito que la asimilación de sí misma como una cucaracha le sirva para cimentar una especie de fortaleza:

las cucarachas descienden de los trilobites, los más antiguos pobladores del planeta. Han sobrevivido a los cambios climáticos, a las peores sequías y también a las explosiones nucleares. Su supervivencia no implica que desconozcan el sufrimiento, sino que han sabido superarlo (p. 95).

¹⁰⁷Orlando von Doellinger, *Cuerpo e identidad. Estereotipos de género, estima corporal y sintomatología psiquiátrica en una población universitaria*, Tesis doctoral, Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2011, p. 60.

¹⁰⁸María Bacheta, *op. cit.*, 2016, p. 74.

Con la ausencia de la madre, la abuela se queda a cargo y la casa materna se transformará ya no en el primer lugar de abrigo sino en el espacio constrictivo del que hay que salir; convirtiéndose en su sustituto al exterior, al patio y a la cancha del conjunto habitacional. Abandonada la casa materna, será también el cuerpo que se exponga y se asuma frente a otras circunstancias. La «ira reprimida» que generará la situación desembocará en la afición de la protagonista por el fútbol. Cuerpo y exterior, el *afuera*, se fusionarán en una suerte de rebeldía frente al abandono y a las imposiciones conservadoras de la abuela.

Si el cuerpo es uno de los signos que conforman la identidad de la narradora, el otro es la escritura. Además de la vinculación existente entre uno y otro, pareciendo el primero detonante del segundo, son los dos un vínculo con la madre. Si la situación de *outsider* de la protagonista, de sentirse un ser afuera dentro de su escuela la impulsó a escribir, vengándose de sus compañeritos en sus historias, es la madre quien fomenta y reconoce sus primeros escritos: «Celebraba cada texto nuevo como si se tratara de una obra maestra y aseguraba que en aquellos párrafos de letra cursiva y dibujos involuntariamente naifs se escondían los indicios de una fuerte vocación» (p. 42). La narradora, quien en el tiempo de la enunciación se nos muestra ya como una escritora profesional, de manera más o menos velada le adjudica a su madre gran parte de esa decisión o elección: «le reprocho aquel entusiasmo desmedido. Tal vez sería más feliz ahora, doctora Sazlavaski, si cobrara mensualmente un jugoso salario de la IBM. ¿Cómo saberlo?» (p. 43). La ambivalencia que le genera la escritura, «su obsesión por el lenguaje», la comparte con su madre, quien ha sido para ella una figura también ambivalente en cuanto a rechazo y apego se refiere.

Con la partida de la madre a Francia la escritura también se modifica: «Cuando mi madre se fue, escribir dejó de interesarme» (p. 93). Incluso la lectura está vinculada con la figura materna. Al ver que la abuela siente celos por lo que pudieran contener los libros de la biblioteca de su

hija y en un intento de la protagonista por mantenerlos a salvo, los ignora. Y aunque no escriba, la lectura continúa siendo un gusto asiduo y los ecos que resuenan en ella y su vida son cruciales para esa vocación literaria, como con *La metamorfosis* o *La Cándida Eréndira y su abuela desalmada*, pero la escritura no regresará hasta la partida a Francia con su madre. Y no es que la escritura esté intrínsecamente ligada a la madre, pero, a lo largo del texto, la vemos como una condicionante, como bien lo señala Elizabeth Murcia:

La literatura, pues, une y separa a la vez a estos dos personajes [a la madre y a la hija]. Las vincula mediante el interés que cada una muestra en la lectura, el apoyo que la madre da a la escritura de la hija e, incluso, en el hecho de que el texto que ahora escribe tenga como tema su infancia, de la cual la madre es parte crucial. Al mismo tiempo, la escritura es causante de desencuentros entre ambas, primero con los reproches hacia la madre, a quien señala como la persona menos adecuada (aún menos que perfectos desconocidos) para preguntarle por sus escritos o para opinar al respecto; después, porque la madre no quiere que escriba sobre ella.¹⁰⁹

Cuerpo y escritura se erigen entonces como pilares identitarios de la narradora. Estos son, por un lado, con el cuerpo, constreñidos, y, por otro, con la escritura, catapultados por la madre: es contención y al mismo tiempo propulsión. Sin embargo, como se verá en el siguiente apartado, es a partir del deseo de la madre por normar a la protagonista desde el cual surge la necesidad de legitimarse como ese ser *fuera de* y posicionarse como sujeto habitable y posible en el mundo.

3.4 Momento dos: adolescencia, cuerpo y escritura

Después de unos meses separadas —que en el relato y por la intensidad del abandono e incertidumbre en la que se encuentra la protagonista parecen años— la madre regresa para llevarse a sus hijos a Francia. El encuentro se presenta mucho más tenso de lo que esperaba, y la protagonista se pregunta si será la ausencia que «le ha quitado a su madre legitimidad» (p. 99) para criticarla.

¹⁰⁹ Elizabeth Murcia, art. cit., p. 77.

En Francia, la ciudad de Aix en Provence, reconocida como una de las «más burguesas y esnobs del país» (p. 102), es el lugar donde vivirían durante cinco años, pero en uno de los barrios más pobres y delictivos que existían. Durante los años en Francia la figura materna se desdibuja un poco, el carácter autoritario e impositivo se diluye, influida quizás por la nueva vida y sus relaciones recientes. Así, las vicisitudes de la narradora son más bien experiencias escolares y de amistad. Aún así es en esta etapa preadolescente donde se acentúan una vez más las contradicciones de la postura progresista que adoptara su madre, incluidas sus ideas sobre la libertad sexual.

Los miramientos sobre el cuerpo y comportamientos de la madre hacia la protagonista, «le dio por denunciar mi comportamiento: dijo que desde que frecuentaba a ciertas amistades, yo estaba adquiriendo la actitud de una seductora, que todos los movimientos de mi cuerpo, la entonación de mi voz y mis expresiones lingüísticas respondían a un estereotipo, a un cliché de mujer-escaparate, de muñequita pin-up» (p. 153), hacen ver que también en la adolescencia el cuerpo de la hija se toma como territorio que hay que normar en los límites de sus ideas y deseos. El cuerpo, «ese vehículo de ser en el mundo», es investido por la madre una vez más. La libertad sexual de la que presumía la madre, por lo menos ideológicamente, se vio limitada y en contradicción ya en un primer momento cuando la niña le confiesa su actividad onanista en la escalera, y es otra vez en la etapa adolescente donde la madre parece querer controlar la sexualidad de su hija al enterarse del encuentro con el tunecino durante el campamento. Sin embargo, posiblemente esto responde a lo que la protagonista sugiere ya en su etapa adulta: «Quizás, en el fondo, a mi madre le costaba asumir una posible competencia y prefería asegurarse de que siguiera levantando los hombros como un pequeño insecto a la defensiva [en referencia a la relación que la madre mantenía con un joven de la mitad de su edad]» (p. 154). Este último pasaje deja ver la

tensión que se forjaría en el futuro entre madre e hija, sin embargo, a pesar de la crudeza, no hay un tono rencoroso y por ello no se configura una relación en constante choque. En este sentido, Nettel no sólo se desliga de la mirada unívoca de la figura materna, sino también de la forma en la que la relación madre e hija se ha intentado analizar desde cierta vena feminista, lo que es en realidad una consecuencia de lo primero. Las ideas de Adrienne Rich¹¹⁰ en *Nacemos de mujer* sobre la tensión entre madre e hija no tienen aquí eco, sin que esto signifique que ha perdido pertinencia en otros contextos.

A lo largo del texto, sobre todo durante la etapa adolescente, se narran tensiones. Pero éstas están vinculadas a otro tipo de desencuentros que tienen que ver más con la búsqueda de esa identidad, que con la renuncia a la madre modélica: «A veces me daba cuenta de que sus quejas eran razonables, pero no podía hacer nada al respecto. Se trataba de una guerra contra el mundo, la guerra de los trilobites. Mi madre —sólo por el hecho de serlo, pero también por su forma de ser, autoritaria y pagada de sí misma— no era parte de las nuestras» (p. 166).

Los constantes choques entre ellas convencen a la madre de mandarla de regreso con la abuela por una temporada. Este acto, aunque ya no es asumido por la protagonista de la misma forma que la primera vez, significa también un distanciamiento emocional y de abandono por parte de la madre, pero ahora alegremente asumido.

A su regreso, las circunstancias con la abuela cambian: «mostraba por mí una indiferencia cortés que hacía de la vida cotidiana tediosa pero apacible. [...] Vivir ahí era como vivir sola, bajo un detalle importante: bajo ninguna circunstancia podía salir de la casa sin que alguien me

¹¹⁰ Su concepto de Matrofobia, por ejemplo, que «se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en individuos libres. [...] En el intento desesperado de conocer dónde termina la madre y empieza la hija, optamos por la extrema solución quirúrgica», dista mucho de ocurrir aquí, sobre todo porque la dominación patriarcal no es el tema de fondo en el que se desarrolla la novela de Nettel. Adrienne Rich, *op. cit.*, pp. 309-311.

acompañara» (p. 170). Contradictoriamente, en el espacio antes llamado «decimonónico» la protagonista encuentra más libertad que al lado de su madre. Es en esta etapa de alejamiento donde la protagonista encuentra una forma de legitimarse desde lo otro, desde lo marginal, asumiéndose desde la contracultura, sobre todo en el Liceo francomexicano al que ahora asiste. Pero al regreso de la madre otra vez el cuerpo de la narradora se encuentra en el centro.

La madre regresa con la misión impuesta a sí misma de llevar a su hija a Estados Unidos para operarla del ojo enfermo, imponiéndose al final frente a las primeras negativas de la hija. Sin embargo, los resultados son negativos y la operación muy peligrosa. Frente a la imposibilidad de entrar en la norma, de dejar de ser el “cuerpo enfermo” como desea la madre, la narradora recuerda: «A pesar de nuestras dificultades constantes, me preocupaba hacerla infeliz. Temí que volviera a deprimirse [...] así que traté de paliar la noticia con mi mejor actitud, sin permitirme averiguar cuáles eran mis verdaderos sentimientos» (p. 196). Esta actitud responde con evidencia a los esfuerzos por complacer a la madre quien ha sido la inquisidora del cuerpo. Aún así, el resultado de la situación, revelado como epifanía en la Galería Nacional de Arte al ver los cuadros de figuras humanas asimétricas de Picasso, fue el de asumir el cuerpo habitado en su disidencia, desequilibrio y particularidad, y así también desposeer a la madre de sus intenciones de control y normalización. Esta separación, auspiciada también por el cambio de la niñez a la juventud, parece desligar a la madre y deja a la protagonista devenir y aceptarse de manera más libre.

Este asumirse va de la mano también con la escritura. Aunque esta etapa parece más bien formativa, llena de lecturas y de reconocimientos. Sin embargo, hay una relación entre la aceptación del cuerpo, ya que «es a través del cuerpo que se procesa la metamorfosis de la

transformación de las ideas en cosas, lo que equivale a decir que el cuerpo simboliza la existencia en la medida en que la realiza y la actualiza»¹¹¹, y la vocación por la escritura.

En Francia, la protagonista continúa sin regresar por completo a la escritura, pero de manera sistemática lleva un diario, esa escritura autobiográfica que como lectores sabemos que generará en lo posterior y por la que, incluso, sabemos de esos primeros diarios. La lectura continuará siendo un autodescubrimiento: encontrará en cada personaje nuevo, proscrito, marginado, un acompañante en su formación identitaria. Además, durante su estancia en Aix, comparte con su amigo Blaise su interés por el arte y la lectura. Y al igual que ella con su madre, Blaise tiene una vinculación particular con las novelas gráficas a partir de su padre, quien es un célebre autor del género. Su compañero de clase se convertirá también en compañero de lecturas, quien, incluso, después de leer fragmentos de su diario, le vaticinará, aunque en ese momento fuera más bien sugerencia, escribir sus memorias. Antes de su partida a México, su madre los lleva al Festival d' Aix, en el que su encuentro con Octavio Paz y el presenciar su lectura, figuran una suerte de metáfora sobre abrazar la lengua materna que le fue heredada, con el convencimiento de que “si algún día iba a escribir, habría de hacerlo en esa lengua” (p.166).

A su regreso a México, alejada de la madre, seguirán siendo las lecturas y coetáneos, como su prima Aleja, quien le proporcionarán un acompañamiento en ese devenir sujeto. Justo el alejamiento con la madre permitirá su crecimiento, pero impulsado por aquello que en un primer momento le fue dado, como la lectura y la formación no convencional, tanto social como académica. Así, la generación Beatnik, sobre todo Allen Ginsberg, quien da el epígrafe a la novela y que es mencionado incluso dentro del texto, será una especie de espejo retrovisor que le ayudarán, de alguna forma, a continuar ese camino identitario.

¹¹¹ Orlando von Doellinger, *op.cit.*, p. 62.

La narración de la protagonista, consolidada ya como escritora profesional, es a la vez la historia de su aceptación y la de su escritura como forma de existencia y de comprender el mundo. Todo esto hay que pensarlo, como se ha tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, en un entramado entre cuerpo y escritura, a su vez articulado con la figura de la madre.

3.4 La madre como contención e impulso: encontrarse en la escritura

He intentado esclarecer de qué manera la madre está implicada en la configuración identitaria de la narradora de *El cuerpo en que nací*, principalmente en los dos signos que ordenan o dirigen dicha identidad: la escritura y el cuerpo. Así también, me interesa dejar clara la manera en la que se articula la relación entre ellas y sobre todo la mirada que Nettel posa sobre la figura materna.

Me parece que si bien no se presenta una relación de choque o conflicto constante, sí hay entre madre e hija una relación escindida, sobre todo hacia la última parte de la novela donde encontramos los mayores anclajes temporales al presente. Sin embargo, no hay una intencionalidad condenatoria ni de reproche hacia la madre, como expresamente lo señala: «Pienso que a mi madre no le guardo rencor, pero sí reconozco un sentimiento de amargura por todo lo que pudo haber sido nuestra relación y no es ni será nunca, a pesar de los buenos momentos que pasamos a cada tanto, a pesar de la complicidad que nos une. [...] Como la de Moby Dick, la nuestra es también una historia de amor, de amor y desencuentro» (p. 168). Ese desencuentro parece instalarse sobre todo en el territorio corporal que ha intentado controlar la madre, y de muchos silencios que parecen omitirse en el relato que se nos entrega. Sobre esta relación madre e hija, Nettel ha discutido a propósito de *La hija única*:

Me interesaba mucho hablar de la relación madre-hija porque no es unilateral. No solamente las madres respecto a los hijos, sino que siempre va en muchas direcciones. Cómo somos con nuestros hijos tiene que ver con la manera en que fueron nuestros padres con nosotros, o con nosotras. A mí

siempre me ha intrigado la relación madre-hija. Y es verdad que hay una especie de actitud a la defensiva porque somos muy intrusivas unas con otras, madres con hijas e hijas con madres, y existe una especie de juicio permanente de una a otra. Me parecía que era necesario ponerlo.¹¹²

Estas declaraciones pueden unirse a la forma en la que intentó describir la relación con la madre en *El cuerpo en que nací*. Me parece que la intención de Nettel respecto a la madre a lo largo de la novela es la de describir a otro sujeto en construcción, múltiple, con su propio mundo interior y sus proyectos. Alejada de la figura maternal idealizada, se nos presenta un sujeto que, además de ser madre, tiene una vida propia. A pesar de lo anterior, los reproches, aunque no enconados, de muchos de los actos y las situaciones a veces turbulentas que experimenta la narradora a causa de la madre son claros, sobre todo en la etapa infantil, y las implicaciones que ha tenido en su identidad. A lo largo del relato, la figura materna funciona también para dejar entrever las múltiples posibilidades de relacionarse sin sugerir mejores formas, simplemente mostrando una de las maneras que existen de articularse. El conflicto entre ellas parece cimentarse en esa intrusión e imposición a la vida de la otra, más por parte de la figura materna, y no se suma a la línea del pensamiento feminista que reconoce en el sistema patriarcal el origen de esta relación escindida, en todo caso esa intromisión por parte de la madre está relacionado a una normatividad estética sobre qué es la belleza y qué sale fuera de esa normativa.

Sin embargo, el tema de la maternidad, el de sus relaciones y representaciones ha cobrado cada vez más relevancia entre las escritoras, que coincide, asumo, con la visibilidad y potencia que el movimiento feminista ha adquirido en las últimas décadas –no sólo en México, sino en muchos otros lugares del mundo–. El registro que utiliza Nettel, el de la autonarración, como había señalado antes a propósito de los señalamientos de Gasparini, le permiten relacionar su experiencia

¹¹² América Gutiérrez, «Me interesa contar lo que la gente no habla, lo que nos avergüenza, lo intolerable: Guadalupe Nettel», *Sin Embargo*, diciembre 12 de 2020.

con los movimientos y reestructuraciones culturales y sociales por los que se ha venido atravesando. Porque no sólo es una representación de la figura materna aislada y personal la que muestra la escritora, sino que coincide con una insistencia cada vez mayor dentro de la literatura, en este caso mexicana, de problematizar y reflexionar desde otras posiciones la figura materna y el vínculo entre madres e hijas. Las características sociales y culturales de Nettel le permitieron experimentar y representar otro tipo de vinculación con la madre y esa es la que muestra. Es así, pues, necesario, debido a las múltiples diferencias socioculturales del contexto mexicano,¹¹³ diversas formas de pensar y posicionarse frente a lo materno y sus representaciones, alejándose entonces de las figuras anquilosadas y dualistas.

Al relato de *El cuerpo en que nací* lo constituye entonces un complejo entramado que se articula desde lo social y lo cultural, sobre todo con los recientes embates del feminismo y la insistencia de la necesidad de repensar las identidades desde el pensamiento posmoderno. Pero también la posición ética de Nettel, que se ha dado como tarea mostrar la disidencia y lo fuera de la norma, permite alejarse del todavía constreñido espacio en el que los diferentes devenires de los sujetos pueden ser habitables y posibles.

¹¹³ Porque no es lo mismo, claro está, maternar en una clase privilegiada que en una clase precarizada, sólo por poner un ejemplo de todas las intersecciones que puede haber.

Capítulo 4: Diversas formas de desaparecer: la presencia/no presencia de la madre como marca identitaria en *Conjunto Vacío* de Verónica Gerber

4.1 Una literatura al límite: la búsqueda de Gerber

Además de la declaración que hace de sí misma —«una artista visual que escribe»— a Verónica Gerber se le ha definido, en palabras de Sara Uribe, como una «trashumante de los géneros».¹¹⁴ Su formación profesional y académica se ha orientado al ámbito de las artes visuales —cursó la licenciatura en Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, y la maestría en Historia del Arte por la UNAM—, aunque tuvo un acercamiento temprano a las letras. En 2009 obtuvo la beca de la Fundación para las Letras Mexicanas en la categoría de ensayo y el resultado fue su primer libro publicado, *Mudanza* (2011). Es en este libro —compuesto por siete ensayos que muestran el recorrido por la renuncia de cinco escritores a las letras y su traslado hacia las artes visuales, además de dos ensayos personales, autobiográficos— pueden encontrarse algunas claves para conocer sus preocupaciones artísticas y la manera en que se relaciona la palabra con lo visual.

En el ensayo sobre Ulises Carrión, escritor mexicano y uno de los desertores de *Mudanzas*, se entrecruzan, según parece, las propias concepciones artísticas de Gerber. La propuesta de Carrión buscaba mostrar o «entender las disciplinas como soportes para las ideas y no como universos de conocimiento diferenciado y distante. Una imagen puede resonar en palabras, lo mismo que las palabras construyen imágenes».¹¹⁵ Desde esta no diferenciación, en la aceptación

¹¹⁴ Ana León, «Verónica Gerber: “Nadie trabaja sobre la página en blanco”», *Noticias 22*, 29 de enero de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LEg6Nj2RbIs>.

¹¹⁵ Verónica Gerber. *Mudanza*, Ciudad de México, Auieo, 2011, p. 38.

del cruce entre la palabra y la imagen —aunque podrían ser otros soportes— parece posicionarse Gerber Bicecci, quien trashuma entre un espacio y otro, y casi siempre los combina. En entrevista para *El País*, a la pregunta ¿qué significa ser escritora? responde que es «pensar en modos de llevar el lenguaje a sus límites para encontrar formas de decir que sean más pertinentes para nuestro presente. Tengo la sensación de que todos estamos un poco o muy inmersos todavía en estrategias y tácticas del siglo XX. No digo que esté mal, pero creo que nos tocaría [...] empezar a buscar otras estrategias y sólo se me ocurre que eso pueda suceder llevando el lenguaje al límite».¹¹⁶ La noción de límite¹¹⁷ es lo que puede definir en alguna medida los intereses de su obra, lo que pauta sus movimientos. Es justo en las intersecciones donde pone la mirada, donde le parece que se encuentran los espacios de revisión; se concentra en lo que nuestra mirada no tiene acceso. Y en ese sentido encuentra en la reescritura una posibilidad grande para la intersección, como lo ha mostrado en *La Compañía y Otro día: (poemas sintéticos)*, ambos de 2019, o en “Mujeres polillas” (2018).

Entre el vaivén de imagen y palabra, la crítica ha definido su obra dentro del ámbito de la *literatura expandida*, pensada como «la hibridación entre artes visuales y literatura [...], una operación [que] remite a las discusiones en torno a una escritura contemporánea que no se restrinja al sistema lingüístico convencional de la escritura, sino que permita agregar una producción de imágenes y objetos, [...] concibe la escritura como un happening, un performance o un acontecimiento que no necesariamente ocurre en la página, mientras que esta última es vista como

¹¹⁶ «En corto con Verónica Gerber», *El País*, 6 diciembre 2019. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8uN5ddjuVDE>.

¹¹⁷ Entendido conceptual y luego metafóricamente desde la noción matemática, como se verá más adelante, y no desde la línea filosófica que corresponde a otro paradigma.

un campo posible entre otras muchas opciones».¹¹⁸ Y aunque existe resistencia para usar la terminología, en la medida que, como apunta Alberto Giordano, «lo literario es desde su emergencia un campo en expansión que vive del cuestionamiento de sus límites y el desdoblamiento de sus objetos»,¹¹⁹ la producción literaria-visual o visual-literaria de Gerber se inserta de alguna forma en esa búsqueda, llámese literatura expandida o como un propósito personal por «escribir de tal forma que solamente [pueda] ser leído desde otro lugar, desde otro plano de simetría».¹²⁰

Para acercarse a la obra de Gerber es necesario entonces colocarse en ese espacio de cruce, de intersección, e intentar ver aquello que nos parece inaccesible. Justo esto es lo que sucede en *Conjunto Vacío* (2015), su primera novela y motivo de este capítulo. La hibridación entre palabra e imagen presentes en el libro componen una serie de espacios límite que ocurren en las intersecciones de la protagonista con los demás personajes, pero sobre todo que giran alrededor de un centro: «un enorme agujero o un conjunto de agujeros y las historias están bordeando ese vacío».¹²¹ Si sobre *Mudanza* Gerber había declarado ya que sus personajes están buscando el vacío y el silencio como una imperfección inalcanzable, ella también va tras ello, tras «ese vacío, ese hueco, sea visual o escrito».¹²² En la novela la imposibilidad por decir y mostrar, tanto en imágenes como en palabras, pero enmarcada en una continua búsqueda personal y colectiva de la

¹¹⁸ Paula Juanpere, «Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas», *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 2018, núm. 19, p. 110.

¹¹⁹ Alberto Giordano, «Alan Pauls y la “literatura expandida”», *Orbis Tertius*, 2019, núm. 9, s/p.

¹²⁰ Verónica Gerber. *Mudanza*, p. 75.

¹²¹ Verónica Gerber. «La máquina distópica», *Seminario de investigación poéticas de lo inquietante*. Facebook Live. 29 de octubre de 2020. Disponible en https://www.facebook.com/watch/live/?v=374389513757449&ref=watch_permalink.

¹²² Jorge F. Hernández y Hernán Bravo Varela, «Verónica Gerber», *El café de nadie*. Tv UNAM. 19 marzo de 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=kEtJlq2jBKA&t=822s>

protagonista, confeccionan una estructura singular que incorpora diversos elementos «en un ánimo de síntesis y reducción, de decir lo más con lo menos».¹²³

4.2 Conjunto vacío: el desarraigo del Yo(Y)

Conjunto vacío se publicó en 2015 bajo el sello de la editorial Almadía. Durante el proceso de escritura, que fue de aproximadamente 4 años, Gerber obtuvo la beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Premio Internacional de Literatura Aura Estrada con el que terminó de escribirlo. En esos años de escritura y reescritura, una idea que se mantuvo presente, como comparte la autora, fue la intención de «escribir una novela que se quedara sin palabras, de ahí que naciera el usar dibujos y, de algún modo, al final el libro se hace como un cono. Al inicio hay mucho texto y hacia el final se va reduciendo, reduciendo, reduciendo y entran más y más dibujos».¹²⁴ A raíz de ello, parte de la crítica ha catalogado la novela como literatura *híbrida, expandida o transliteratura*, como apunté líneas arriba. Sin desestimar estos conceptos, necesarios para intentar comprender los movimientos dentro del arte, Gerber pareciera desinteresarse de un término específico y plantea que es necesario «entender que más bien no hay límites; quitarnos la idea de que por un lado están las palabras y por el otro las imágenes, y que si las juntas estás haciendo algo que no es natural».¹²⁵ Así, en *Conjunto vacío*, a partir de esta estructuración entre palabra e imagen, pareciera declararse la necesidad de combinar los decires con todas las expresiones artísticas posibles, porque la palabra, e incluso la imagen, no parecen ser suficientes para abarcar la existencia del presente. En el libro, de manera fragmentaria, tanto visual como temporal, se relata la situación de una chica de 21 años, hija de exiliados argentinos en la Ciudad de México. Desde el inicio nos enteramos que, después de una ruptura amorosa, Verónica,

¹²³ Verónica Gerber. *Mudanza*, p. 34.

¹²⁴ Verónica Gerber, «La máquina distópica».

¹²⁵ Ana León, art. cit.

protagonista y voz del libro, regresa al departamento de su madre luego de no vivir ahí durante dos años. En seguida sabemos que la madre ha «desaparecido» desde hace siete años. Esa «desaparición», en la cual más adelante nos enfocaremos, parece marcar significativamente la forma en la que Verónica se percibe, posiciona, presenta, se ancla y articula a sí misma y frente a los otros, o con los otros.

En su mayoría, los acercamientos críticos que han abordado *Conjunto vacío* se han centrado, por un lado, en las implicaciones de la última dictadura argentina, concretamente la del exilio, presentes en el libro;¹²⁶ por otro, en la manera en que la aparición de los diagramas de Venn, y en general de todos los dibujos, responden a nuevos discursos literarios relacionados con la llamada posmodernidad, modernidad tardía o con los movimientos artísticos y culturales en el presente siglo XXI.¹²⁷ Sin embargo, aunque no la problematizan propiamente, al no ser el tema de los trabajos, casi todos comparten la idea de que la madre funge como «herida primigenia» desde la cual se articula el vacío que, sugiero, es marca identitaria en la protagonista. Y aunque es en realidad el vacío en su amplitud y no sólo específicamente el que se relaciona con la madre, como lo ha declarado la propia autora,¹²⁸ me interesa desarrollar aquí las implicaciones que la desaparición de la madre tiene en esa identidad ceñida por el desarraigo, por la aparente imposibilidad de pertenencia, las formas en las que se estructura esa desaparición, la presencia/no

¹²⁶ Cf. Federico Cantoni, «Testimoniar el vacío más allá de la catástrofe lingüística. *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci», *Altre Modernità*, 2021, p. 136-156; Emilia Deffis, «La necrópolis interior en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci», 2020, s/p.; Sergio Rodríguez Blanco, «La atadura entre imagentexto y autoficción. Mecanismos de lo irrepresentable en los libros *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber y *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez». *Confluenze*, 2019, núm. 2, pp. 438-468.

¹²⁷ Cf. Gianna Shmitter, «Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci», *Bellaterra journal of teaching and learning language and literature*, núm. 1, 202, pp.1-27.; Ricardo Hernández, *La ruptura narrativa mexicana de las primeras dos décadas del Siglo XXI*. Tesis de maestría. Tecnológico de Monterrey, 2020; Francisca Noguerol, «Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura», en *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*. Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y Lidia Morales Benito (eds.), Murcia, Universidad de Alicante, 2020, p. 49-72; Leonor Arfuch. *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Córdoba, Argentina, Editorial Universitaria Villa María, 2018.

¹²⁸ Verónica Gerber, «La máquina distópica».

presencia con la que convive la protagonista. Todo ello en función de conocer a qué está respondiendo la articulación con la madre, cuáles son los discursos sobre la relación maternofilial que parecen convivir aquí, cuáles se han desarticulado y qué propuestas nuevas pueden encontrarse.

4.3 Los estragos del exilio: la «desaparición» de la madre

En entrevistas, cuando le preguntan a Verónica Gerber sobre su intención en *Conjunto vacío* al abordar la dictadura argentina ha dicho que

más que la dictadura argentina [...] lo que más me interesaba a mí era explorar las consecuencias del exilio muchos años después. Porque yo soy hija del exilio, no viví la dictadura, pero sí nací y viví en una familia de exiliados y también presencié las consecuencias de lo que yo creo fue ese exilio y por supuesto también la dictadura de quienes se exilian; y me parecía que la literatura no había explorado eso [...], no el momento del exilio sino 20 años después, cómo de todos modos los que sobrevivieron también desaparecen, de otras maneras muy distintas.¹²⁹

Las declaraciones de Gerber parecieran coincidir también en lo que recientemente la crítica ha percibido en los últimos años en la producción artística de la llamada generación de “los hijos”. En ella, desde diferentes disciplinas, se han configurado nuevas miradas y experiencias para abordar las narrativas concebidas hasta hace unas décadas en torno a la última dictadura. Consideran que su «voz [...] emerge a partir de un ejercicio de toma de palabra pública que se evidencia por ejemplo en el surgimiento en 2006 del colectivo “Hijas e hijos del Exilio”, [...] a medio camino entre lo testimonial o autobiográfico y la ficción que va desde la literatura y el cine hasta la plástica y las intervenciones públicas, dando cuenta del profundo impacto del exilio en esas subjetividades.»¹³⁰ Para Federico Cantoni, Gerber pertenece incluso a aquel grupo de sujetos

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ Eva Alberione, «Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: Esa particular manera de contar-se», en Soledad Lastra (comp.), *Exilios: avances de un campo de investigación. Memorias del Coloquio Internacional de Investigaciones sobre Exilios Políticos del Cono Sur 2017*, CLACSO, Buenos Aires, 2018, p. 198.

«que Mempo Giardinelli, en su novela *El cielo con las manos* (1981), muy eficazmente apoda ‘argenmex’». ¹³¹

Conjunto vacío se inserta o comparte de algún modo las consideraciones señaladas por la crítica, sobre todo en el tema de las implicaciones en la identidad y subjetividades, pero también Gerber, al igual que el vacío por la madre no es el tema principal de la novela sino el vacío como centro, no condiciona la identidad solamente a partir del exilio y sus consecuencias, sino también como un espacio proclive a ser constantemente desestabilizado y redefinido. Es así como, me parece, funcionan en la novela los diagramas de Venn, la teoría de conjuntos. Aunque para Constanza Tanner «la novela tematiza de forma oblicua la “desaparición” de personas en el marco de la situación política [argentina] y no deja de ser un ejercicio mediante el cual la protagonista se cuestiona los alcances de su identidad, la atención volcada sobre el lenguaje y su vínculo con el arte trascienden las categorías temáticas» ¹³², presumo que tanto texto e imágenes funcionan sin jerarquías intentando precisamente, a través de estas dos estructuras, construir una narrativa capaz de evidenciar y proponer las formas en las que una subjetividad a partir de la conjunción con otras se encuentra en una constante desestabilización. Pensar entonces que imagen y texto tienen «la misma responsabilidad» e incluso que, a veces, es sólo a través de la teoría de conjuntos, de los espacios en blanco de las páginas como se hacen evidentes las significaciones identitarias, la desaparición de la madre se erige en Verónica como el conjunto vacío de origen.

Al inicio del libro, Verónica regresa al departamento de su madre después de su ruptura amorosa con el Tordo (T). Justo después nos enteramos de esa «misteriosa desaparición». A medida que se avanza en la lectura, no en la linealidad del tiempo de la historia, sino en su

¹³¹ Federico Cantoni, art. cit., p. 138.

¹³² Constanza Tanner, «La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 2019, núm.18, p. 69.

presentación, nos damos cuenta de que el hueco o vacío abierto con el noviazgo terminado se origina en realidad con esa primera pérdida materna: «Mi caso particular sólo puede describirse si ubicamos en el pasado dos conos: «el Tordo(T) y Mamá(M), y el reflejo superpuesto de ambos en el futuro. Es la única forma de explicar por qué me parece que estoy dentro de una lavadora encendida o por qué el futuro, desde aquí, parece la entrada a un remolino».¹³³ Desorientada a causa del rompimiento que la regresa «al principio», a la desaparición materna, Verónica comienza una especie de búsqueda, una «decodificación» de su propia existencia. Y si bien esa desaparición se articula desde el exilio o lo tematiza, es también una forma de exploración de la convivencia con toda forma de presencia/no presencia de algo o alguien, de esos espacios borde que están presentes en las obras de Gerber, de ahí la indeterminación y ambigüedad existente en la figura de la madre. La narradora juega con la polisemia y utiliza una pluralidad de sustantivos para situarla: *desaparecida*, pero también *difuminada*, *desdibujada*, *evaporada*, *suspendida*.

Hay una indeterminación constante en la forma en que coloca a la madre, no sólo por las definiciones, «Así es como empieza a *difuminarse*» (p. 19), sino también por la manera en que conviven con ella: «abrí los ojos en la madrugada y la escuché cruzando el pasillo, hablaba en voz alta esa lengua extraña e iracunda que nunca fui capaz de descifrar. Mi cuerpo se levantó automáticamente [...] Pero ella no estaba» (p. 11). Incluso la presencia/no presencia de la madre podría sugerir a veces una especie de sobrenaturalidad; la protagonista no supone, afirma: la escucha, no cree o le parece escucharla. Los cartones de leche vacíos que nadie se toma, las cosas que se mueven de lugar inexplicablemente funcionan también para generar esa atmósfera de indefinición sobre la situación de la madre, quien se ha quedado suspendida en el tiempo, entre el

¹³³ Verónica Gerber Bicecci. *Conjunto vacío*, México, Almadía, 2016, p. 95. En adelante, todas las citas del libro corresponden a esta edición.

momento en que se rompe la taza y regresan del viaje a Argentina: «¿Algo tan simple y tan demoledor como una estúpida taza de café?» (p. 141). Durante siete años la desaparición de la madre es ambigua. Tanto imagen como texto componen un juego de figuraciones, o despistes, que alejan la claridad. A lo largo de la novela hay una reflexión constante sobre las formas en las que una intersección tiene lugar y la imposibilidad de acceder al cruce de esos espacios límite:

las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni en el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos tonalidades. Un lugar que ni siquiera podemos imaginar, un horizonte de no retorno. Es en los límites donde todo se torna invisible. Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro y muy pocos pueden verlas. Algo así pasó con Mamá(M): una ilusión óptica, un misterio inexplicable de la materia (p. 26).

Es así que, me parece, la desaparición de la madre alude también a un posible colapso o quiebre mental. De ahí que Gerber señale la importancia y similitud que la idea de «compañía» tiene en la novela con su rescritura homónima del cuento de Amparo Dávila: «la madre es un huésped desconocido también en esa casa, o se hace desconocido, no sabemos muy bien. A menudo veo esa polisemia».¹³⁴ La madre ha desaparecido quizás no corporalmente, pero sí ha perdido la agencia sobre su subjetividad, sobre su existencia, de ahí que la narradora se sitúe en ese espacio límite entre la ausencia/presencia, y la palabra abandonar no se mencione, porque no es abandono: «es una suerte de evasión. Y todos sus sinónimos: *eludir... esquivar... escapar... desertar... fugarse... escabullirse... desdibujarse... Desaparecer*, le digo con una voz ronca que todavía desconozco. Desaparecer, repite mi Hermano(H)» (p. 186).

Esta indeterminación también es potenciada por las representaciones visuales, e incluso gracias a esa visualidad es posible imaginar los espacios que no se pueden ver, los intersticios en los universos (U y U") donde la madre se encuentra, a los que no se tiene acceso. A través de la abstracción puesta en esquema, los significados a los que apela la palabra «desaparición» se

¹³⁴ Verónica Gerber. «La máquina distópica».

polarizan también. Alguien desaparece corporalmente, no lo encontramos en nuestra cotidianidad, pero también otra forma de desaparecer es la ausencia de sí mismo, la pérdida de la consciencia de sí, o de los otros, atrapado en un lugar inaccesible para quienes observan—. Así, Gerber se acerca y explora los límites de las concepciones de la ausencia y la presencia, cómo nos vinculamos con ellas, y cuáles son los espacios que ocupan en nosotros y cómo configuran nuestras identidades.

4.4 El árbol genealógico: las vetas de una vida familiar

Como mencioné líneas arriba, Verónica tiene 15 años cuando su madre «desaparece». A los 19 se enamora del Tordo (T), quien prácticamente le dobla la edad. Después de dos años de vivir con él, su ruptura la regresa al inicio de la desaparición, al búnker. A los 21, aparentemente sin más clases universitarias para cursar, cuenta con el suficiente tiempo para hacer de un proyecto de reconstrucción — reparar una parte humedecida de la pared de la sala— un ejercicio reflexivo sobre sí y sobre su madre. La protagonista parece encontrarse en una especie de remolino, o cono-remolino, imposibilitada para fijarse o pertenecer a algún lugar. Si el «espacio que Mamá(M) debía ocupar estaba vacío, [...] había dejado un pedazo de hueco, y el resto estaba fuera del Universo(U) visible, en un lugar desconocido» (p. 21), la protagonista intenta llenarlo con sus relaciones, tanto con el Tordo(T) como después con Alonso(A), a quien conoce en el trabajo que le permitirá regresar a Argentina. Verónica se relaciona desde la carencia y la falta, desde el «hueco» y, como incluso señala la autora,¹³⁵ dichas relaciones se establecen desde el amor romántico,¹³⁶ lo cual

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Desde el feminismo, «el “amor romántico” como lo conocemos es histórico y heredero del amor cortés, el amor burgués y el victoriano; se consolida en la dependencia entre hombres y mujeres, encontrando justificación en esa supuesta necesidad de complementación psicológica entre estos. [...] amor “singular” y “universal” se configura en un

repercute aún más en la intensidad del vacío que experimenta o la necesidad que siente de «unirse», pertenecer, u ocupar un espacio, como se ve incluso en la relación casual con el estudiante extranjero: «Yo(Y) no existía ahí, porque definitivamente ahí no existía. Y eso, en realidad, no era un problema porque no quería existir ahí, lo que me preocupaba era no poder existir en ningún lugar» (p. 66). Es así que el hueco o vacío que al inicio de la novela nos parece comenzar con el Tordo(T) emerge en realidad de uno primigenio, como he dicho ya, el de la madre misma: «Descubrí de pronto que aquel final abrupto hizo que las cosas volvieran al principio, a algún principio. O al menos a ese lugar en el que estaba tiempo atrás» (p. 11).

Desde los 15 años a los 21 la protagonista de *Conjunto Vacío* atraviesa una etapa umbral: sale de la adolescencia para entrar a la juventud. Y si bien no podría considerarse una novela de formación femenina, sitúa al personaje en una etapa clave para el desarrollo identitario. De esa manera, no es sólo la ausencia de la madre y su «búsqueda» lo que orienta la reflexión identitaria sino también el proceso formativo mismo por el que atraviesa el personaje, convirtiendo al libro, de alguna forma, en un relato de sí misma, el de la comprensión de su «Yo(Y)». Es así que *Conjunto vacío* es también un relato de identidad que se inscribe, además, dentro del «espacio autobiográfico» al jugar con el nombre de autora y protagonista dentro de la novela. No hay una identificación directa con la autora, ni siquiera pretendida, sino justo un juego que implica otra vez repensar las nociones de identidad, de sujetos y sus devenires.

Como dice Paul Ricoeur, «la persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos

contexto socio-cultural determinado, y hombres y mujeres son educados en el amor –romántico-, el afecto y las emociones de formas distintas (teoría de la socialización diferencial), ayudando a perpetuar el esquema del amor romántico patriarcal». Alicia Pascual, «Sobre el mito del amor romántico: Amores cinematográficos y educación», *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 2016, pp. 65-66.

llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje». ¹³⁷ En la novela esto se hace aún más evidente, sobre todo, en los dibujos y espacios en blanco que centralizan la mirada para generar una percepción de vacío profundo, de huecos, de silencios, que colisionan en la protagonista para después fundirse en ella. Pero junto al vacío, «centro» de la novela, marca y orden identitario, también existen «una serie de pistas dispersas, sin sentido. Un conjunto que se va vaciando poco a poco. Fragmentos desordenados. Corrijo: añicos» (p. 16) que pueden ser reordenados, o por lo menos entendidos. Es en los rastros de la madre, en las reflexiones de Verónica sobre la desaparición que se erige uno de los caminos para «lograr encontrar el papel que quier[e]» (p. 193) en su propia vida, y dejar de ser una «garabatana; habitante de un pueblo mal trazado e ilegible» (p. 72), un personaje secundario.

Así, el proyecto de reparación de la pared de la casa, el trabajo que le consigue su cuñada para ordenar el archivo personal de Marisa(M_x) —también una exiliada argentina 10 años mayor que su madre—, incluso el cuidar y acoger a la gatita extraviada, Nuar, funcionan muchas veces como espejos, metáforas y alegorías de su búsqueda y de su propia historia. A través de ellos intenta ordenar pistas, porque, como apunta Sergio Rodríguez Blanco, «el paradigma codificar-decodificar es el [o un] motor de *Conjunto vacío*». ¹³⁸ La protagonista fluctúa entre ordenar el «caos» y la imposibilidad de hacerlo. Al igual que lo hace Marisa Chubut(M_x), Verónica, desde sus propios “textos”, revisa una y otra vez la misma historia en «una insistencia por contar y entender» (p. 119). La relación que establece con la historia de Marisa Chubut(M_x) da cuenta de la necesidad de desentramar, u organizar, la historia materna como si así también fuera a completar la suya: «Al menos ahora hay alguien que sabe la historia de Marisa(M_x). ¿Habría alguien que sepa

¹³⁷ Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. México, 2006, p. 147.

¹³⁸ Sergio Rodríguez Blanco, art. cit., p. 444.

la de Mamá(M)? Si esa persona existe, me gustaría hacerle un par de preguntas» (p. 133). Y aunque a veces se muda a ese otro universo(U") que comparte también con Alonso(A), con «pinta de salida de emergencia», es desde ese espejo inaccesible que se hace necesario entender el propio (U). Son las tablas de triplay que funcionan como soporte reflexivo para pensar más profundamente en la madre y sí misma:

me enteré de que las vetas de la madera cuentan con detalle las aventuras de un periodo específico de tiempo del árbol. Me gustaba creer eso, que cada veta de mis tablas me contaba una historia distinta para no tener que pensar en la mía. El área de cada veta corresponde a un anillo del tronco, y cada anillo puede corresponder, aunque no exactamente, a un año de vida del árbol. Después supe que hay una ciencia que estudia eso. La dendrocronología puede calcular la edad de un tronco siguiendo, del centro hacia afuera, el crecimiento radial de los anillos que se dibujan en él. Me hubiera gustado ser dendrocrinóloga. Pero en las tablas de triplay no se ve la edad de un árbol. El gran sacapuntas giratorio rebana el tronco con un ángulo inclinado. Ese corte en diagonal lo desordena todo: en cada viruta hay distintos momentos saltados de la vida del árbol, no una cronología lineal y mucho menos concéntrica (pp. 39-40).

Ese sacapuntas, que genera un remolino, similar al cono-remolino en el que ella se encuentra, ha desordenado también la historia de su madre, y así la propia. Y aunque dice no querer pensar en la suya, es justo la comparación recurrente a lo largo del texto de la madre con el árbol que produce un cierto paralelismo: «Tal vez Mamá(M) es un testigo de hielo. / O un árbol. / Los árboles no se mueven de lugar» (p. 206). Si, como reflexiona Rosi Braidotti, la identidad es «un juego de aspectos múltiples, fracturados, del sí mismo; es relacional, por cuanto requiere un vínculo con el “otro”; es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico»,¹³⁹ Verónica ha perdido la línea genealógica tanto de sus recuerdos familiares, como maternos y en un intento por formar la propia identidad o redefinirla, insiste en trazarla.

«Repito: invierno de 1995. [...] Mamá(M) empieza a hablar de los árboles del parque. Dice que en las cortezas se ven rostros. Que todos esos rostros miran hacia la casa. Que todos esos rostros nos miran. [...] Así es como empieza a difuminarse» (p. 16). La relación que existe entre

¹³⁹ Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*. Páidos, Argentina, 2000, p. 195.

los árboles, las tablas de triplay, la desaparición y su búsqueda identitaria es evidente. Es un doble o múltiple significado el dotar a la madre del estatismo aparente del árbol, una forma de nombrar esa «desaparición», así como el recurrir al significado simbólico que éste ha adquirido en distintas tradiciones a lo largo del tiempo.

En la entrada a «árbol» Jean Chevalier apunta que es uno de los temas simbólicos más rico y extendidos, y que se necesitaría un solo tomo dedicado a ello, sin embargo, intenta recoger las interpretaciones más recurrentes, todas ellas «articuladas alrededor de la idea del Cosmos vivo en perpetua regeneración».¹⁴⁰ Es así que de alguna forma, me parece, la imagen del árbol en su relación con la madre alude, quizás sin proponérselo del todo, a esa relación de inicio y comienzo, a la genealogía familiar, y a la madre ante la hija como un centro: «Dado que sus raíces se sumergen en el suelo y sus ramas se elevan en el cielo, el árbol es universalmente considerado como un símbolo de las relaciones que se establecen entre la tierra y el cielo. Posee en este sentido un carácter *central*, hasta tal punto que el árbol del mundo es sinónimo del “eje del mundo”».¹⁴¹ En *Conjunto vacío*, la madre funciona como ese eje, su «desaparición», como bien señala Federico Cantoni, «se convierte en el núcleo de la novela, en la herida fundamental que irradia en todas las direcciones de la vida de la protagonista».¹⁴² Si el eje se ha convertido en hueco, Verónica busca los rastros que le permitan (re)llenarlo o por lo menos conocer el origen de éste.

La búsqueda por la historia de la madre, por descifrar sus vetas, implica una intersección con la propia, «me pregunto cómo se vería mi vida en el interior de un tronco, qué significarían todas esas líneas, nudos y circunferencias» (p. 62), de ahí la necesidad de trazar o intentar trazar las líneas que las sujetan. En ese sentido, la madre árbol también funciona como «símbolo de la

¹⁴⁰ Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. «árbol».

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² Federico Cantoni, *op.cit.*, p. 143.

unión de lo continuo y lo discontinuo. Ramos, ramas, follajes, están ligados y el árbol es unidad [...] La gran continuidad de su conjunto engloba la unidad central de su tronco y la discontinuidad periférica de su divergencia. Así, imaginamos la rama como siendo a la vez unidad diferenciada y una parte integrante de un conjunto al cual permanece atada».¹⁴³ Verónica es la rama de su madre, pero su propio tronco, y a su vez la abuela fue y ha sido igual para su madre y, de alguna manera, continúa siéndolo, en el sentido simbólico no sólo de continuidad sino, desde las tradiciones judías y cristianas, de la casa, del hogar primigenio. Es de esta manera que observamos un desajuste temporal y espacial con Argentina y México, con el Bunker y la casa de Iponá en Córdoba, que responde a la genealogía interrumpida: «Suplantaron conmigo la imagen de Mamá(M) que les hace falta. No me veían a mí sino a Coty, incluso mi Abuela(AB). Una tribu a la que le basta con llenar los huecos. En mi Hermano(H) todos ven al abuelo. Hay una suerte de superposición temporal. Nosotros somos el pasado. Ellos no cambiaron» (p. 93). En la circularidad y saltos temporales se entrecruzan las concepciones y reflexiones que Verónica tiene a lo largo de la novela: no hay principio ni final, no hay linealidad en el tiempo, sino que todo está «hecho bolas». Para los abuelos, según señala la narradora, el tiempo se detuvo cuando dejaron de ver a mamá, incluso los árboles del jardín se han secado. Y es junto en la casa antecesora a la de la madre, la de Argentina, que existe una suerte de primer inicio, de principio, y al mismo tiempo de circularidad: «El parecido con el búnker es aterrador, continúa mientras deshago la maleta. Es una especie de sucursal en el Cono Sur, insiste» (p. 183).

Esta dispersión genealógica que está ligada a la madre se vincula, como la crítica ha señalado, con el exilio y la dictadura. Son los estragos, «que no se ven sino mucho después», los que estiraron las sujeciones familiares y en cambio quedaron huecos que las suplantaron. De cierta

¹⁴³ Jean Chevalier, *op.cit.*, s.v. «árbol».

manera lo señala Arfuch al decir que «es el personaje de Verónica [...] el que expresa más vivamente la atadura a la lejana tierra de los padres y el vacío que esa migrancia deja en su presente, en tanto que no encuentra lugar definido —un anclaje— en la cotidianidad».¹⁴⁴ Y más que una atadura al país materno, se configura una relación entre el vacío primigenio y la familia “fracturada” frente a la posibilidad de esa otra historia que nunca pasó, o pasó en un tiempo desordenado, en ese país del que no son del todo, en la casa en la que nunca vivieron: «Cuando aterrizo en Argentina, donde vive mi Abuela(AB), siempre me parece que estoy en otra época o en una vida anterior, que apenas recuerdo» (p. 25). Porque, además, la «desaparición» materna, el vacío y fracturación es algo que no sólo atraviesa o experimenta la protagonista, sino que también comparte con su Hermano(H) —incluso con Alonso(A) y su otro Universo(U'')—. El Hermano(H), «historiador que vive de hacer documentales», trabaja en un proyecto personal, «un juego nomás, un experimento. Está obsesionado con el alto contraste, con cómo una imagen pierde definición y se vuelve abstracta al convertirla en dos tonos. [...] El acercamiento vuelve a las imágenes irreconocibles. Pura mancha» (p. 170). Este experimento, una forma de reflexión sobre la geografía de la memoria de las computadoras, es de alguna forma otra reflexión sobre los cruces, el desdibuje, y la «desaparición» de algo, que alguna vez ocupó un espacio definido, en otra cosa.

«Para ir hacia atrás solamente tenemos los telescopios y los libros, y tal vez también los árboles» (p. 165), se dice la narradora. Es a través de ellos, incluso aunque «escriban en un lenguaje que no se ve» (p. 65), que Verónica busca desenredar el tiempo, o indagar en ese lapso suspendido. La imposibilidad de ver, de conocer, es una constante, por ello el «decodificar» se convierte en motivo en la novela, porque el no tener acceso no significa que no esté ahí: «Dicen que cada respuesta a una pregunta es una nueva pregunta. Eso también es algo que nos une: ni los

¹⁴⁴ Leonor Arfuch. *La vida narrada...*, s/p.

astrónomos, ni las buscadoras de desaparecidos, ni mi Hermano(H) ni Yo(Y) sabemos nada. Todos estamos buscando huellas o haciéndonos preguntas» (p. 55). Y ese «todos» implica un plural que está ceñido, según parece, a la colectividad a la que aluden los diagramas de Venn, a una búsqueda personal pero que termina por atravesar generaciones, formas para hablar de —o visualizar —la identidad y su intersección con los otros, formas de hacer comunidad, pero también para explicarse los vacíos, las «desapariciones».

Hacia el final, la circularidad presente en la visión de la protagonista es aún más notoria. Empezar el viaje a Argentina es regresar a un inicio, incluso antes de que comenzara el suyo. Los hermanos son detectives armando un rompecabezas. Y justo después de ir al principio, en lugar de encontrarse en el final, regresan a otro principio:

Ni bien dejamos las maletas en la entrada del búnker, se escuchan ruidos en la cocina.
Mi Hermano(H) y Yo(Y) resoplamos al unísono.
Me asomo, le hago señas para que venga a ver.
Nos miramos.
Cómplices.
Escépticos.
Es el ruido de la escoba y el recogedor.
¿Mamá(M)?
Está barriendo una taza de café rota.
En un pedazo se lee:
STILL
Los demás fragmentos son ilegibles (p. 209).

La madre, que había sido la «herida primigenia», ese vacío instalado en el centro, reaparece otra vez para afirmar el quiebre temporal, pero también para cerrar, por fin, un ciclo. O quizás sólo para abrir una nueva búsqueda.

4.5 Otras formas de pensar(se) y de escribir(se)

Si se considera la escritura de Gerber como expandida, transliteratura o literatura posmoderna en el sentido que señalaba al principio de este capítulo, habría que pensar también a qué está

respondiendo. No parece ser solamente un interés formal y estructural, sino que va de la mano con cuestionamientos éticos de gran envergadura. Aludir a la imposibilidad del lenguaje de expresar lo que se quiere no es una afirmación nueva, sin embargo, en vez del señalamiento se buscan incorporar otras formas de representar y comunicar, aunque termine incluso por ser más ambigua o polisémica que las palabras, como lo es la imagen, por ejemplo. Y no es que las palabras no alcancen, porque quizás para muchos artistas nunca han alcanzado, pero llevar la literatura, o las disciplinas artísticas a otros espacios, a otros límites, podría estar dirigido también por una necesidad de replantear y reconfigurar ciertos discursos, o todos los discursos, que son los que verdaderamente no alcanzan para explicar el momento presente.

En *Conjunto vacío* lo podemos ver en la recuperación de la memoria y el replanteamiento sobre el exilio contado por los hijos, que, como apuntábamos líneas arriba, no es un caso aislado, sino que forma parte incluso de un movimiento cultural y artístico. Detenerse a contar, ni siquiera cómo fue el exilio, sino lo que está pasando en el ahora a partir de él, de sus estragos, surgió de un replanteamiento de lo que se había convertido en la historia oficial de los desaparecidos, de sus experiencias y sus testimonios, que no daban cuenta de todas las experiencias que venían detrás o que se suscitaban al mismo tiempo pero que todavía no tenían voz. De ahí que la «desaparición» en la novela se haya llevado a los límites de lo sobrenatural, de lo «físicamente» imposible dentro de las leyes naturales, de la indeterminación, para poner de manifiesto los intersticios entre presencia y ausencia, las posibilidades de percibirlas y posicionarse en y frente a ellas, que adquiere su potencia a través, sí, de las palabras y silencios, pero aún más en las imágenes, en los diagramas de Venn, que permiten otra mirada y otro pensamiento desde la abstracción.

Algo similar ocurre al hablar, y visualizar, los estragos del exilio, las «desapariciones», y lo que esto ha implicado en quienes lo han vivido, cuáles han sido las repercusiones para las

identidades involucradas. La «desaparición» de la madre abre una «herida» en el centro de la protagonista, y quizás también en su hermano, que se convierte en el conjunto vacío instalado en una existencia. De alguna forma es ambigua la manera en la que Gerber se suma o cuestiona las ideas que señalan a la madre como portadora de identidad, desde la vena psicoanalítica, filosófica y sociológica. Incluso podría estar respondiendo a la reciente potencia que han tenido los movimientos feministas para poner una vez más en revisión y cuestionamiento el espacio de la maternidad y sus vínculos, pero si en “Mujeres polilla” y en *La Compañía* es clara la adherencia ético-política de denuncia, desde el marco del ambientalismo hasta el social de la misoginia y el machismo, en *Conjunto vacío* no hay una postulación tal. Sin embargo, es evidente que la madre está funcionando como un pilar identitario con la potencia tanto para cimentar como para, sino derrumbar, abrir grietas.

Y aunque en primera instancia la no/presencia de la madre es lo que ciñe el desarraigo y la imposibilidad de pertenencia de la protagonista, en la novela parece postularse también el vacío, en su amplitud, como un centro aún más profundo y es éste el que detona la búsqueda identitaria, ya no sólo personal sino colectiva. En esa línea puede decirse que hay una necesidad de rearticular, o por lo menos revisar, desde todos sus frentes las subjetividades e identidades en construcción. Aquí se encuentra también otra toma de postura ético-política a través de la teoría de conjuntos, señalando la necesidad de pensar en colectivo, de hacer comunidad para poder habitar el presente o sobreponerse a él, y los diagramas de Venn permiten verlo: «dentro de un conjunto aparentemente homogéneo hay muchos otros subconjuntos e intersecciones. Es un problema de la mirada: si te acercas a una misma cosa con un microscopio ves algo muy distinto de si la miras a simple vista o si la ves con un telescopio. Tal vez la idea de origen y la de pertenencia se juegan

en esas distancias». ¹⁴⁵ De alguna forma cuestiona, como se ha venido haciendo desde hace más de siete décadas, los elementos y posiciones desde las que se ha dicho que se origina una identidad, a qué se espera estar enraizado. Esa posibilidad de mirar desde otro ángulo es lo que parece estar latente en la novela, como la protagonista lo dice: «Todos estamos esperando que por fin aparezca eso que no podemos ver» (p.56), y la obra de Gerber se suma de alguna manera a esa literatura que «ya no nos habla del mismo modo». ¹⁴⁶ Y es justo la figura de la madre que dialoga desde otra mirada, permitiéndonos acceder a distintas posibilidades de representación que muestran cambios en su configuración desde la perspectiva de la hija, lejos de la disputa, el reproche, y el encono, pero que, me parece, continúa ligando a madres e hijas en un vínculo formativo, aludiendo quizás a la necesidad de poseer una genealogía femenina trazable y reconocible.

¹⁴⁵ Alejandro García Abreu. «Una máquina de desaparición. Entrevista con Verónica Gerber Bicecci», *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, vol. 14, 14 septiembre 2015. Disponible en <https://cultura.nexos.com.mx/una-maquina-de-desaparicion-entrevista-con-veronica-gerber-bicecci/>

¹⁴⁶ Verónica Gerber, *Mudanza*, p. 34.

Conclusiones

A lo largo de los tres acercamientos a las novelas, he querido mostrar las diferencias y similitudes que articulan la relación maternofilial y de qué manera ésta influye en la construcción de las identidades narrativas, así como la particularidad que supone que sea la mirada de las hijas el lugar de la enunciación. En un primer momento me interesaba la distancia temporal entre un texto y otro porque suponía que me mostraría de manera más clara los cambios en dicha mirada, auspiciados por la época, y por tanto en las representaciones maternofiliales. Sin embargo, aunque algunos cambios habrían de suponerse a partir de su temporalidad, me parece que responden más a las preocupaciones literarias de cada autora.

Aunque cada relación maternofilial tiene una articulación muy distinta, en todas ellas la madre se afirma como elemento determinante en la conformación de las identidades narrativas de las protagonistas. Si bien sabemos que hay numerosos personajes maternos a lo largo de la literatura mexicana, como bien señala Luzelena Gutiérrez de Velasco¹⁴⁷, muchos de ellos funcionan sólo para mostrar los valores sociales de la época, valores con los que la hija comúnmente pretende romper (como la madre de *Balún Canán* [1957] o las madres que aparecen en *Los recuerdos de porvenir* [1963]), aunque no siempre de manera fructífera, pero no son precisamente vinculaciones identitarias. En las novelas que aquí se trataron no se discute abiertamente esto, pero su articulación permite señalarlo. En *Antes*, por ejemplo, la relación con la madre, el anhelo por su falta y al mismo tiempo el rechazo de su figura, conducen a la niña protagonista a un estado de anulación, sugiriendo entonces que prevalece un estrecho vínculo entre la realización completa de una identidad femenina con la figura materna; en *El cuerpo en que nació*,

¹⁴⁷ Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo, *op. cit.*, pp. 17-36.

esta vinculación con la madre, en una especie de relación de tensión, entre la sujeción y la necesidad de emancipación, impulsa en la narradora dos de sus mayores marcas identitarias: la escritura y el cuerpo, cumpliendo aquí con ese papel de formadora de identidad, incluso, aunque sea para desasirse de ella; en *Conjunto vacío* la relación con la madre, esa madre «desaparecida», «difuminada», detona en la narradora no sólo la búsqueda de su figura, sino que condiciona el camino identitario de Verónica, el reconocimiento, la definición de su propia persona en el mundo.

Estas distintas miradas sobre las representaciones maternofiliales parecen estar vinculadas, como toda obra literaria, a su tiempo. Si desde los años 60 el pensamiento feminista había comenzado a problematizar la relación entre madres e hijas, y el psicoanálisis lo había hecho mucho antes al otorgarle a la madre un papel central en la crianza y por lo tanto como portadora de identidad de las hijas e hijos, en las tres novelas hay un diálogo con estas ideas. Los temas aparecidos aquí comparten, además, un formato particular: el de las escrituras del yo contemporáneo; caracterizado por tematizar, como bien señala Gasparini, «la filiación, la memoria colectiva y el duelo»¹⁴⁸. Así, a través de la mirada de la protagonista de *Antes* podrían seguir mostrándose los vestigios de un pensamiento todavía anclado a la idealización de la figura materna, pero al mismo tiempo, en una suerte de movimiento de choque, cuestiona no sólo dicha idealización sino también los discursos, como se ha dicho ya en apartados anteriores, sobre las identidades, y en particular el de los sujetos femeninos. En la novela de Boulosa estos cuestionamientos se encuentra velados en relación también con la forma y la estructura de la novela. Lo simbólico en el texto supone un ocultamiento de esos discursos, o sea, no se muestran de manera directa, permitiendo entonces dilucidar cuáles son las sutilezas reconocibles y de las que podemos servirnos para explicar qué ideas en torno a lo materno y a la identidad están

¹⁴⁸ Gasparini Philippe, *op. cit.*, p.187.

reflexionándose en él. En *El cuerpo en que nací*, por el contrario, estos cuestionamientos van de la mano no sólo con la época de la narradora sino también con el estilo directo y simple de la escritura de la novela. En el texto de Nettel la relación que se representa parece tener una clara intención tanto de desmitificación de lo materno y sus exigencias, así como de la posibilidad de construir identidades disidentes. En esta novela los discursos feministas y contemporáneos respecto a estos temas parecen participar de una manera más deliberada. Por ello, no es de extrañar que la mirada de la protagonista sobre su madre, aunque a veces conflictiva, no esté anclada al reproche que se erige desde la idealización, sino que incluso la muestre como otro sujeto que está deviniendo al igual que ella. En esa línea, pero no de la misma forma, en *Conjunto vacío* encontramos la presencia de una problematización sobre la identidad que participa todavía más, presumo, del contexto en el que se ha escrito. Al igual que con Boulosa, la estructura del texto pauta el acercamiento a la interpretación. Aquí, más que oscurecer, la estructura «nos habla» con un lenguaje visual que permite la pluralidad de interpretaciones, pero al mismo tiempo en la imposibilidad de acceder a la palabra hay cuestiones, o discursos, que debemos inferir. En la novela de Gerber, además, no parece haber una intención mínima por parte de la protagonista de buscar o conocer a la madre justo desde el paradigma de lo materno. Su búsqueda responde, sugiero, al de las identidades inestables o en construcción, o en todo caso, al de aquellas que han sido modificadas o alteradas por acontecimientos capaces de desestabilizar de manera profunda al yo y sus relaciones filiales, como lo fue la dictadura argentina. Es ahí donde radica un cambio aún más profundo en la perspectiva que posee la hija sobre la relación maternofilial y la figura materna, ya que abandona o se aleja de cualquier juicio asociado con lo materno, y la deja ver como un sujeto que se busca no sólo en función de su “rol”, sino porque es un sujeto que se ha *desestabilizado, desaparecido, difuminado*, a partir de un acontecimiento de impacto colectivo, que se concatena

con la importancia que tiene para la genealogía y la identidad de la protagonista. Así, como he mencionado ya en el Capítulo 1 de este trabajo, la mirada que las hijas posan sobre las figuras maternas se opone, por decirlo de alguna manera, al reproche y al encono contra ellas que surgía del rechazo acérrimo contra el pacto patriarcal que representaban, y más bien proponen la puesta en escena de figuras maternas disidentes con las cuales dialogar y construirse, incluso aunque signifique que tendrán que ser articuladas desde la ausencia. De esta manera, en las tres novelas, cada una a su modo, se rompe con la figura materna institucionalizada, así como con la manera en que se habían representado las relaciones maternofiliales desde la mirada de las hijas (claro que siempre ha habido disidencias), esto, quizás, como resultado de lo primero. Y aunque la protagonista de *Conjunto vacío* incluso se desliga de problematizar lo «materno», sí comparte con las otras miradas la afirmación sobre la importancia de la madre en la construcción de las identidades.

Las novelas de este corpus parecen estar atravesadas por lo que sugirieron en su momento las feministas de la segunda ola, sobre todo francesas e italianas, y que ha sido puesto otra vez en el centro de las discusiones: hay una necesidad de «abrazar» a la madre, a esa gran madre simbólica, para sanar y restaurar el primer lazo de unión con la genealogía femenina. Esta insistencia va unida, como ya he mencionado a lo largo de los capítulos, a una reconfiguración de los sujetos, y en particular a la de aquellos que se habían erigido desde lo Otro, como lo es el femenino. Así, estas narraciones parecen compartir la idea de que actualmente, y desde hace décadas, la noción de un sujeto unitario y completo ha quedado atrás y se ha sustituido por una búsqueda constante que permita su reconfiguración o reconfiguraciones, que tocaría tanto a las hijas como a las madres, pero que en este caso sigue siendo la mirada de las hijas la que problematiza esa compleja articulación entre ambas. Por lo tanto, estos dos discursos parecen

compenetrarse en las novelas, sugiriendo entonces, por un lado, que es necesaria esa unión o relación primigenia con la madre para encontrar las bases o cimientos de ese nuevo sujeto femenino (si es acaso todavía posible);¹⁴⁹ por otro, que esa desestabilización ha dado como resultado la necesidad de repensar la relación establecida con esa primera figura femenina en el imaginario sociocultural de las mujeres. Y si se alude a la imposibilidad de hablar de reconfiguraciones de sujetos desde lo individual, quizás la novela de Gerber permita ir más allá de estas cuestiones y pensar más bien en identidades colectivas en construcción. Si es de una u otra forma, continúa siendo la figura materna, por lo menos para pensar «lo femenino», un enlace importante en la genealogía de las mujeres, de ahí que parezca todavía necesario construir narrativas desde la particular mirada de las hijas, ya que no todas las mujeres somos madres, pero sí *nacidas de una / mujer*.

Si bien estas tres novelas no pueden pretender pensarse como un panorama completo, ejemplifican, como había mencionado líneas arriba, una vertiente que muestra las inclinaciones de algunas narradoras al tematizar las relaciones maternofiliales. Sabemos, por supuesto, que la maternidad y las figuras maternas son un tema muy problematizado en la literatura mexicana actual, sin embargo, me parece, que las implicaciones y cuestionamientos a los que apuntan muchas de ellas, como *Casas vacías* (2010) de Brenda Navarro, o *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, se concentran, limitándome a sólo algunos ejemplo, ya sea en la desarticulación de tales figuras, a veces en desmostar el discurso sobre la familia, en nuevas construcciones, etc., e incluso aunque aparezcan relaciones entre madre e hijas no parecen ser éstas un vínculo sobre el que focalicen. Sería necesario entonces seguir observando los movimientos que continúan en la producción literaria del de las escritoras mexicanas actuales que se inclinan

¹⁴⁹ Mucho se ha señalado lo infructífero de seguir pensando en construir otra vez nuevas concepciones de sujetos cuando es evidente que la pluralidad y diversidad de experiencias que pretenden ser tomadas en cuenta son ilimitadas.

por el «espacio autobiográfico», quiénes se enfocan en las relaciones maternofiliales que atraviesan identidades, y sólo así poder reconocer una constante, o percatarnos si son sólo una particularidad de ciertas escritoras.

Referencias

- Alberione, Eva, «Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: Esa particular manera de contar-se», en Soledad Lastra (comp.), *Exilios: avances de un campo de investigación. Memorias del Coloquio Internacional de Investigaciones sobre Exilios Políticos del Cono Sur 2017*, CLACSO, Buenos Aires, 2018, pp. 197-210.
- Archuf, Leonor, *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Córdoba, Argentina, Editorial Universitaria Villa María, 2018.
- , *Memoria y autobiografía*. Fondo de cultura económica, Argentina, 2013.
- Astorino, Julieta, «Madres e hijas en la literatura argentina del siglo XXI», *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 2020, núm. 20, s/p.
- Bachetta, Marine, *Novela de autoformación y feminismo: la voz de Guadalupe Nettel en El cuerpo en que nací*, Tesis de Maestría. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015.
- Bezhanova, Olga, «La angustia de ser mujer en el Bildungsromane femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2009, núm. 4, s/p.
- Boullosa, Carmen, *Antes*, Debolsillo, México, 2015.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades*. Páidos, Argentina, 2000.
- Cantoni, Federico, «Testimoniar el vacío más allá de la catástrofe lingüística. Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci», *Altre Modernità*, 2021, pp. 136-156.
- Cátedra Alfonso Reyes, «Diálogo con Carmen Boullosa sobre su obra literaria», 9 de octubre 2003. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2g31IhkfeTM> .
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1989.
- Cremades, Jacinta, «Guadalupe Nettel: El cuento tiene muchas limitaciones y condiciones», *El Cultural*, 21 marzo de 2013. Disponible en <https://elcultural.com/Guadalupe-Nettel-El-cuento-tiene-muchas-limitaciones-y-condiciones>.
- Cunill, Rebecca, *El Bildungsromane femenino de Ángeles Mastretta y Carmen Boullosa: Hacia una perspectiva posmoderna*, Tesis doctoral, Florida International University, Miami, 2016.
- Deffis, Emilia, «La necrópolis interior en Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci», *Anclajes*, 2020, vol. 24, núm. 2, pp. 17-32.

- Díaz, José-Luis, «Las escenografías autoriales románticas y su “puesta en discurso”», en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, 2016, pp.155-185.
- Doellinger, Orlando von, *Cuerpo e indentidad. Estereotipos de género, estima corporal y sintomatología psiquiátrica en una población universitaria*, Tesis doctoral, Universitar Ramon Llull, Barcelona, 2011.
- Drösher, Barbara, «Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en Centroamérica (1975-2000)», *Revista Iberoamericana*, 2005, núm. 210, p. 145-164.
- Espejo, Beatriz y Ethel Krauzer (comp.), *Atrapadas en la madre*, Alfaguara, México, 2007.
- Fernández, Irati, *Feminismo y maternidad: ¿una relación incómoda? Conciencia y estrategias emocionales de mujeres feministas en sus experiencias de maternidad*, Emakunde/Insituto Vasco de la mujer, País Vasco, 2014.
- Freixas, Laura, «Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona», *Claves de la razón práctica*, núm. 8-9, 2012, pp. 8-12.
- Friday, Nancy, *Mi madre. Yo misma*, Argos Vergara, Barcelona, 1979.
- García Abreu, Alejandro. «Una máquina de desaparición. Entrevista con Verónica Gerber Bicecci», *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, vol. 14, 14 septiembre 2015. Disponible en <https://cultura.nexos.com.mx/una-maquina-de-desaparicion-entrevista-con-veronica-gerber-bicecci/> .
- Gasparini, Philippe, «La autonarración». En Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco/Libros, España, 2012.
- Gerber Bicecci, Verónica. *Conjunto Vacío*, México, Alamadía, 2016.
- , *Mudanzas*, Ciudad de México, Auieo, 2011.
- , «En corto con Verónica Gerber», *El País*, 6 diciembre 2019. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8uN5ddjuVDE>
- , «La máquina distópica», Seminario de investigación poéticas de lo inquietante. Facebook Live. 29 de octubre de 2020. Disponible en https://www.facebook.com/watch/live/?v=374389513757449&ref=watch_permalink .
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1998.
- Giordano, Alberto, «Alan Pauls y la “literatura expandida”», *Orbis Tertius*, 2019, núm. 9, s/p.

- Golubov, Nattie, *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- González, Fernando, «¿Qué queda de Freud en México?», *Nexos*, enero 1990.
- Gutiérrez, América, «Me interesa contar lo que la gente no habla, lo que nos avergüenza, lo intolerable: Guadalupe Nettel», *Sin Embargo*, Diciembre 12 del 2020.
- Gutiérrez de Velasco Romo, Luzelena. “Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres”, en Claudia L. Gutiérrez Piña, Gabriela Trejo Valencia y Jazmín Tapia Vázquez (coord.), *Escrituras de la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*, Universidad de Guanajuato-FIDES, México, 2021, pp. 17-36.
- Gutiérrez Piña, Claudia y Elba Sánchez Rolón, «La mirada asimétrica. El cuerpo en que nací: de la autobiografía a la novela», en Inés Ferrero (coord.), *El microcosmos literario de Guadalupe Nettel: otros modos de ver*, Universidad de Guanajuato, México, 2020, pp.79-100.
- Heidegger, Martin, *Del camino al habla*, Ediciones del Serbal-Guitar, 2a. ed., Barcelona, 1990.
- Hernández, Jorge F. y Hernán Bravo Varela, «Verónica Gerber», *El café de nadie. Tv UNAM*. 19 marzo de 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=kEtJIq2jBKA&t=822s>
- Hernández, Ricardo, *La ruptura narrativa mexicana de las primeras dos décadas del Siglo XXI*. Tesis de maestría. Tecnológico de Monterrey, 2020.
- Hurtado, Berenice, «Rasgos autobiográficos en dos formas de novela corta: *Antes y Educar a los topos*», en Aguirre Gustavo et al. (ed.), *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1891-2014)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, pp. 281-290.
- Ibsen, Kristine, «Entrevistas: Bárbara Jacobs / Carmen Boullosa», *Chasqui*, 1995, núm. 2, pp.46-63.
- Irigaray, Luce, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, la Sal, Edicions de les dones, Barcelona, 1985.
- , *Yo, tú, nosotras*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Juanpere, Paula, «Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas», *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 2018, núm. 19, pp.102-113.

- Jung, Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, notas de Enrique Butelman, Paidós, Barcelona, 1998.
- Lagarde, Marcela, *Identidad genérica y feminismo*, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 1998.
- , *Los cautiverios de las mujeres*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.
- Lauretis, Teresa de, “Imaginario materno y sexualidad”, *Debate Feminista*, 1995, vol. 11, pp. 283-301.
- León, Ana, «Verónica Gerber: “Nadie trabaja sobre la página en blanco”», *Noticias 22*, 29 de enero de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LEg6Nj2RbIs>.
- Martínez, Ariel, “Aportes de Melanie Klein al feminismo psicoanalítico de Dorothy Dinnerstein: Una revisión desde la psicología de Margaret Mahler”, *XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología 27 al 29 de noviembre de 2019 Buenos Aires, Argentina. El síntoma y la época. Avances de la investigación en psicología*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019, pp. 19-23.
- , “Feminismo psicoanalítico norteamericano de finales de siglo XX: potencialidades y limitaciones de los aportes conceptuales de Jessica Benjamin”, *Perspectivas en Psicología*, 2016, núm. 13, pp. 115-123.
- Meizoz, Jérôme, «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor», en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2014.
- Melgar Pernías, Yolanda, «Madres e hijas en los “Bildungsromane” femeninos de Carmen Boulosa: Mejor desaparece, Antes y Treinta años», *Iberoamericana*, 2014, núm. 201, pp. 27-45.
- Morán Breña, Carmen, «Guadalupe Nettel: estaba harta de la tradicional maternidad del mundo feliz», *El País*, 07 de noviembre de 2020. Disponible en: <https://elpais.com/mexico/2020-11-07/guadalupe-nettel-se-habla-mucho-de-discriminacion-contr-la-mujer-los-trans-pero-no-tanto-de-la-discapacidad.html>
- Muraro, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Cuadernos inacabados. Madrid, 1994.

- Murcia, Elizabeth, «Figura de autor e identidad marginal en El cuerpo en que nací, de Guadalupe Nettel», Diseminaciones. *Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales*, núm.2, 2018, pp.71-88.
- Nettel, Guadalupe, *El cuerpo en que nací*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- , «El cuerpo en que nací», *Letras Libres*, 30 de septiembre de 2009, núm. 129, pp. 22-28. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-cuerpo-en-que-naci>.
- Neumann, Erich, *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, trad. Rafael Fernández de Maruri, Trotta, Madrid, 2009.
- Noguerol, Francisca, «Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura», en Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y Lidia Morales Benito (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, Murcia, Universidad de Alicante, 2020, p. 49-72.
- Olivares, Cecilia, «Antes de Carmen Boulosa: narrar para recuperar el pasado y entender el presente», en Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (comps.), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, El Colegio de México, México, 1996, pp. 213-229.
- Olguín Díaz, Cinthya, *Entre el diván y el espejo: La autonarración confesional y especular en El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel y Canción de Tumba de Julian Herbert*. Tesis de Maestría. Universidad Benemérita de Puebla. Puebla, 2017.
- Palomar Vereas, Cristina, «Malas Madres: La construcción social de la maternidad», *Debate feminista*, 2004, núm. 30, pp.12-36.
- , «Maternidad: historia y cultura», *La ventana*, 2005, núm.22, pp.35-67.
- Pascual, Alicia, «Sobre el mito del amor romántico: Amores cinematográficos y educación», *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 2016, pp.65-66.
- Pérez Coten, Ana Clara. «Guadalupe Nettel: “La madre como figura sacrosanta es un deber ser insoportable para las mujeres”», *Infobae*, noviembre 12 del 2020. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2020/11/11/guadalupe-nettel-la-madre-como-figura-sacrosanta-es-un-deber-ser-insoportable-para-las-mujeres/>
- Reid, Anna, «El discurso anticatólico en la narrativa de Carmen Boulosa», *Escritos: Revista del centro deficiencias del lenguaje*, 2003, núm. 28, pp. 205-222.
- Rich, Adrienne, *Nacemos de mujer*, Traficantes de sueños, Madrid, 2019.

- Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI. México, 2006.
- Rodríguez Blanco, Sergio, «La atadura entre imagentexto y autoficción. Mecanismos de lo irrepresentable en los libros *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber y *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez». *Confluente*, 2019, núm. 2, pp.438-468.
- Rodríguez, Susana, «Trazos historiográficos del psicoanálisis en México y América Latina», *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 2019, núm. 22, pp. 646-659.
- Ruiz Pérez, Nieves, *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas*, Tesis de Maestría, Universidad de Alicante, 2018.
- Serrat, Estela, *El género y lo simbólico. La construcción imaginaria de la identidad femenina*, Instituto de la Mujer Oaxaqueña, Oaxaca, 2006.
- Shmitter, Gianna, «Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci», *Bellaterra journal of teaching and learning language and literature*, núm. 1, 202, pp.1-27.
- Tanner, Constanza, «La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 2019, núm.18, pp.66-92.
- Tomas Maier, Alejandra, «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», en Actas del X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2018, pp.79-85.
- Tubert, Silvia, *Figuras de la madre*, Cátedra, México, 1996.
- Velasco Marín, María Adriana, «Las relaciones entre madres e hijas en cuentos de escritoras mexicanas contemporáneas», *Diálogos Revista Electrónica*, 2012, núm. 9, pp. 304-342.
- Vergara Mendoza, Gloria Ignacia, «Vertientes narrativas del siglo XXI en las novelistas mexicanas contemporáneas», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2018, núm. 35, pp. 26-41.
- Vilches Norat, Vanessa, *(Des)madres o el rastro materno en las escrituras del yo. (A propósito de Jaques Derrida, Jamaica Kicaid, Esmeralda Santiafo y Carmen Boullosa)*, Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2003.

Vivero Marín, Cándida Elizabeth, «La madre intelectual y la madre escritora: representaciones de maternidad en dos escritoras mexicanas recientes», *Graffylia*, 2014, núm. 19, pp. 74-87.

-----, «De madres, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970», *La ventana*.

Revista de estudios de género, 2008, núm. 35, pp. 164-181

Zan, Julio de, «Memoria e identidad», *Tópicos*, 2008, núm.16, s/p.