

SACADAS DE QUICIO: MATERNIDAD Y LITERATURA
EN ESCRITORAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Francisca Noguero Jiméñez (Universidad de Salamanca)

*Texto aparecido en su versión inglesa con el título de “Driven up the Wall: Maternity and Literature in Contemporary Women Writers”, *Review. Literature and Arts of the Americas*, 2013, Issue 86, 46.1, pp. 13-19. ISSN: 0890-5762. A

En las siguientes páginas pretendo acercarme a un aspecto poco abordado en los estudios sobre la maternidad en español: la angustia sufrida por la mujer como consecuencia de los cambios físicos, emocionales, psicológicos e identitarios a los que se ve compelida al asumir el rol de madre. Las narraciones objeto del presente ensayo se encuentran firmadas por dos autoras latinoamericanas tan relevantes como la argentina Ana María Shua –“Como una buena madre” (1988), “Te tapa los ojos” (1992)- y la chilena Pía Barros –“Artemisa” (1990), “Madres” (2009)-. En ellas destaca la asunción del grotesco como categoría idónea tanto para denunciar el sentimiento de ajenidad que provoca el parto, como para revelar la alienación de que es objeto la mujer al asumir un ejercicio normativizado por otros, del que escapa practicando una violencia que degenera a veces en la propia locura.

Ya una autora canónica en los estudios de género como Simone de Beauvoir rechazó la idea de maternidad como instinto natural. La línea abierta por la francesa en *Le Deuxième Sexe* (1949) fue continuada con fuerza a partir de los años setenta, cuando se publicaron análisis capitales sobre el tema como los firmados por Adrienne Rich, quien en *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) diferenció entre la maternidad entendida como relación femenina con los poderes de reproducción (la positiva *mothering*) y la negativa *motherhood*, cuyo objetivo queda definido por asegurar que este potencial permanezca bajo control; Nancy Chodorow, que en *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978) destacó los vínculos existentes entre algunos trastornos mentales y la experiencia del parto; Dorothy Dinnerstein, la que en *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise* (1976) explicó la violencia en los adultos como consecuencia de asignar el cuidado de los hijos exclusivamente a las mujeres, impelidas a conductas agresivas por la práctica de una *maternidad intensiva*¹; Julia Kristeva, quien

¹ Este concepto, acuñado por Sharon Hays en *The Cultural Contradictions of Motherhood* (1996), se apoya en algunas ideas especialmente perniciosas para la madre, resumidas en que (1) las

en "Hérétique de l'amour" (1977) acuñó el neologismo de "ética hereje" para la madre y advirtió sobre el mito asfixiante que conlleva esta práctica, mientras en *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection* (1980) presentó como máxima expresión de la abyección femenina al hijo, en la medida en que éste forma parte de su progenitora durante la gestación y, una vez expulsado, sigue manteniendo un vínculo de apego profundo con ésta, lo que provoca en ambos tanta dependencia como rechazo; o Elizabeth Badinter, que en *L'Amour en plus: Histoire de l'amour maternel (XVIe-XXe siècle)* (1980) rastreó las prácticas maternas en la Europa Moderna para concluir que el amor maternal es un invento surgido a mitades del siglo XVIII.

En el terreno literario, desde los años sesenta a nuestros días han destacado especialmente las visiones sobre la madre –o ejercicios de filianidad- ofrecidas por reconocidas escritoras. Este hecho ha llevado a ver repetidos en la bibliografía sobre el tema términos como "matricidio" –deseo de separarse de la madre, ya destacado por el psicoanálisis para lograr la plenitud individual-; "matrofobia" –rechazo de la madre como ser sexuado y con vida aparte de la de los hijos-; y a la revisión de iconos repetidos en la historia del arte como el de la "madre ausente", la "madre posesiva" o la "madre rival".

En español, el interés sobre el tema se ha visto reflejado en una serie de antologías de cuentos que, desde 1989 y lugares tan diferentes como Argentina, Chile, España o México, han insistido desde su título en las ideas de opresión y deseo de liberación que conlleva el concepto: es el caso de *Salirse de madre* (Rais 1989); *Salidas de madre* (Rojas 1996); *Atrapadas en la madre* (Espejo y Krauze 2007) o *¡Madres! Cuentos (y precauciones) de maternidad* (VV. AA. 2011). En todas, con excepción del último título citado, se repite la prioridad concedida a la visión de los vástagos, por lo que confirman la necesidad de profundizar en las relaciones madre-hijo desde el otro punto de vista.

MATERNIDAD EN CONFLICTO: UNA POÉTICA DE LO GROTESCO

Comienzo, pues, mi comentario destacando cómo la estética grotesca, opuesta al concepto de *sublime* comúnmente asociado a la experiencia de *dar a luz*, resulta la más pertinente para las autoras que se ocupan del motivo de la maternidad conflictiva. Las

necesidades del hijo son constantes y sólo pueden ser saciadas por su progenitora biológica; (2) la mujer debe atender a los expertos en la materia para cumplir debidamente con sus tareas, (3) así como invertir todo su tiempo y energía en los vástagos; y, por último, (4) una madre se define por su rol como tal, debiendo olvidar sus deseos y necesidades como mujer.

escritoras, conscientes de la capacidad de esta categoría para expresar aspectos transgresores y emociones primarias del ser humano, remueven nuestras conciencias revelando la parte más “oscura” de la psique materna, silenciada secularmente y mal vista desde el punto de vista social, aunque no por ello menos real. Así, en las siguientes páginas atenderé a los dos *grandes* momentos en la experiencia de la maternidad: 1) el *grotesco anatómico*, provocado por un cuerpo que excreta y pierde sus confines, así como por un hijo que vampiriza a la mujer recién parida; y 2) el *grotesco cotidiano*, al que conduce cada acto en la vida de la *Stay-At-Home-Mother*.

GROTESCO ANATÓMICO: “EXTRAÑAS A NOSOTRAS MISMAS”

La miniatura literaria se muestra especialmente efectiva para reflejar la canibalización en todos los órdenes vitales de que es víctima la mujer a partir de la experiencia de la maternidad. Este motivo, muy apreciado por los autores del grotesco, sirve de base al impactante microrrelato “Madres”, de la chilena Pía Barros:

Ella no es primeriza. Toma al crío y lo pone a su lado: ya dejará de llorar. Ella no es. Lo regresa al pecho y él mama, se la come, la deglute. Ella no. Lo deja satisfecho a su costado. Ella. (*La Grandmother* 123)

El texto denuncia la desaparición de la *mujer* en favor de la *madre* cuando ésta cumple con el rol establecido, por el que acaba literalmente fagocitada. Compuesto por dos secuencias narrativas –la que descompone la frase “Ella no es primeriza” hasta dejarla en pronombre para retratar fehacientemente la desaparición de la mujer, la que detalla la relación (al principio reticente, al final entregada) de la progenitora con su hijo-, su ritmo sincopado y rapidísimo subraya la angustia a la que se ve sometida la protagonista.

El motivo es llevado a las últimas consecuencias por Barros en el cuento “Artemisa”. En él, una mujer ajena a las responsabilidades y emociones que se esperan de una madre –se mira al espejo aterrorizada por la pérdida de su belleza tras el parto², pretende seguir manteniendo relaciones sexuales con un marido ya sólo interesado por el que llama su “heredero”, no quiere alimentar a un bebé al que describe como caníbal bestial-, acaba siendo vencida por la reprobación general y convertida en un monstruo, al que le crecen por todas partes tetillas de las que supura leche. Así, el escalofriante final nos muestra cómo la bella Artemisa, diosa lunar y virgen con la que se identifica la protagonista

² El cuento concluye de nuevo con una imagen de la protagonista en el espejo, aunque ésta –siguiendo los preceptos lacanianos- ya no podrá mirarse en el mismo, lo que prueba su definitiva pérdida de identidad.

desde el título, acaba convertida en una purulenta y hedionda masa destinada simplemente a dispensar alimento al hijo:

Luisa despertó sola y horrorizada. Tenía el cuerpo cubierto de tetillas y de cada una manaba leche. El niño mostraba su hambre revolviéndose inquieto en la cuna. (...) Al girar para no contemplarlo, su cuerpo produjo el sonido de un chapoteo. A breves pasos, el espejo le devolvía su figura macilenta y húmeda. Se fue sumiendo en la inconsciencia, mientras la leche empezaba ya a mojar la cuna del niño, que chupeteaba la almohada con ahínco (“Artemisa” 52).

Continuando la premisa bajtiniana de que la experiencia grotesca no se limita al cuerpo, sino que implica también los confines del mismo -con especial atención a ciertos órganos (los genitales) y sus funciones (orinar, defecar, escupir, copular, menstruar, eyacular, amamantar) (Bajtin 32-33), Rossi Braidotti postula en “Mothers, Monsters and Machines” la indeterminación esencial del cuerpo de una mujer que acaba de dar a luz, evidente en la final transformación de Luisa: “The woman’s body can change shape in pregnancy and childbearing: it is therefore capable of defeating the notion of fixed bodily form, of visible, recognizable, clear, and distinct shapes as that which marks the contour of the body. She is morphologically dubious” (64).

De este modo, la “divina” protagonista acaba convertida en un ente grotesco, de acuerdo a lo señalado por Mary Russo en “Female Grotesques: Carnival and Theory”:

The grotesque body is open, extended, protruding, [it is the] secreting body, the body of becoming, process and change (...) The ‘grotesque body’ exaggerates its processes, bulges, and orifices, whereas the static, monumental ‘classical (or bourgeois) body’ conceals them. (219).

Tras describir esta situación de absoluta degradación corporal, atendamos al otro tipo de grotesco practicado en las creaciones que tratan la maternidad conflictiva: el que, siguiendo los lineamientos del pensamiento absurdista, presenta la difícil supervivencia diaria de una “madre a tiempo completo”.

GROTESCO COTIDIANO: SACRIFICIO Y SARCASMO.

Sin duda, fue Doris Lessing en su pentalogía *Children of Violence* (1952-1969) la escritora que retrató más tempranamente el aburrimiento, la frustración, el agotamiento, la inseguridad, la culpabilidad y la soledad que lleva aparejada el ejercicio de la *maternidad intensiva*. En esta dirección deben analizarse las narraciones que comentaremos a continuación. Signadas por un humor tan esperpéntico como sarcástico, muestran la “sublime” cotidianidad de una madre que ejerce de ama de casa. Así, el microrrelato de Ana María Shua “Te tapa los ojos” se revela como un espléndido

ejemplo de cómo la elipsis a la que obliga la brevedad narrativa intensifica de forma abrumadora el mensaje: “Te tapa los ojos y te pregunta quién soy. Tiene las manos y la voz de tu hija menor. Ahora quiere también tus ojos” (*Casa de geishas* 220).

Como es frecuente en los textos de Shua, el argumento conjuga con sabiduría la inocencia del juego infantil con el horror que lleva aparejado su verdadero objetivo, vinculado al popular refrán “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. La contraposición entre ambas situaciones, uno de los recursos más utilizados a la hora de lograr el efecto grotesco, viene potenciada por el punto de vista –segunda persona- elegido para contar la historia.

Acerquémonos finalmente a “Como una buena madre” (1988), relato firmado asimismo por Shua y especialmente rico en relación al tema de la maternidad en conflicto. Integrado en *Viajando se conoce gente*, cuenta el “desmadre” inherente al día a día de un ama de casa. Jugando con una estructura en la que el efecto absurdista de “bola de nieve” adquiere especial relevancia, cuenta la pesadillesca realidad de una mujer, sola en casa con sus tres hijos pequeños mientras el marido se halla de viaje³. El efecto humorístico viene dado por el cúmulo de *travesuras* que se les ocurren a los hijos mayores, quienes no dejan de insultarse y pelearse entre sí -inundan el cuarto de baño, se pintarrajean y estropean los cosméticos maternos, preparan un *picnic* en la cocina, tiran un estante, rompen vajilla con valor sentimental para la mujer, manchan su mejor mantel-, mientras la protagonista se debate en la angustia sobre cómo proceder.

Así, se establece un claro contrapunto entre lo que ocurre en la casa y un modelo ideal, manifiesto en la bibliografía que –se nos comunica desde las primeras frases del relato- la mujer consume: “Mamá siempre leía libros acerca del cuidado y la educación de los niños. En esos libros (las buenas madres, las que realmente quieren a sus hijos) eran capaces de adivinar las causas del llanto de un chico con sólo prestar atención a sus características” (69).

En el relato, la protagonista pasa de la firmeza, determinación y paciencia con la que considera debe actuar “una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos” –expresión que se revela como un *ritornello* obsesivo a lo largo del texto- a la inseguridad ante sus decisiones, culpabilidad por sus actos, deseo de aislamiento, sentimientos enconados contra sus hijos (aunque intenta convencerse de todo lo

³ Betty Friedan definió esta situación de aislamiento utilizando la irónica expresión de “comfortable concentration camp” (393), definiendo a la madre como “happy housewife heroine” y, subrayando, finalmente, la “aching dissatisfaction” (79) que sufren muchas de estas mujeres.

contrario), violencia y final desesperación en la derrota. Así se aprecia en el magnífico *crescendo* humorístico del texto, observable en párrafos como los siguientes:

-Al premiar con respectivos caramelos a los mayores para que se callen: “como una buena madre, equitativa, dueña y divisora de la Justicia. Pero una buena madre no consuela a sus hijos con caramelos, una madre que realmente quiere a sus hijos protege sus dientes y sus mentes” (70).

-En el momento en que les enciende el televisor para que la dejen en paz: “Levantaron el volumen hasta un nivel intolerable y se sentaron a medio metro de la pantalla. (...). Mamá pensó que se iban a quedar ciegos y sordos y que se lo tenían merecido” (71).

-Cuando amamanta al hijo pequeño a pesar de lo que le duelen los pechos: “Mientras el bebé chupaba de un lado, del otro pecho partía un chorro finito pero con mucha presión. Una buena madre no alimenta a sus hijos con mamadera” (72).⁴

-Al descubrir que éste tiene el trasero enrojecido: “Lo limpió con un algodón mojado. ¿Era suficiente? (...) Tenía la cola paspada. (...) Una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, ¿usaría, como ella, pañales descartables? Usaría pañales de tela, los lavaría con sus propias manos, con amor, con jabón de tocador” (74).

El relato se vuelve terrorífico cuando descubrimos que el objetivo último de los hijos parece ser la total aniquilación de su progenitora. Así, la mujer va sufriendo diversas contusiones como consecuencia de la acción de los vástagos: se hace una herida profunda en la mano al caer sobre unos cristales rotos tras ser empujada por Soledad; se tuerce el tobillo tratando de llegar lo más rápidamente posible a donde su hija grita “Lo está matando [. . .] ¡Lo MATA, MAMÁ!” (80), suponiendo que Tom está agrediendo al bebé y no destripando un peluche, como es el caso; se quema el antebrazo cuando los hijos mayores, remedando a los personajes del cuento infantil “Hansel y Gretel”, la empujan al horno; se golpea la nuca intentando evitar el repentino ataque de Soledad, que quiere “ver[le] las tetas” (82), y de Tom, que “le metía las manitos por abajo” (83). Por fin, cuando cree estar a salvo de esos dos verdaderos monstruos, y mientras encerrada en el baño arrulla al bebé –en una clara evocación de la figura de *la Pietá*–, ocurre lo inesperado:

⁴ Resulta muy significativa la asunción del grotesco al retratar la satisfacción que generan en la madre las deyecciones de su bebé: “Le sacó los pañales sucios. Miró con placer la caca de color amarillo brillante, semilíquida, de olor casi agradable, la típica diarrea posprandial, decían sus libros, de un bebé alimentado a pecho” (72).

Mamá lo acunó mientras cantaba una dulcísima melodía sin palabras. El bebé era todavía suyo, todo suyo, una parte de ella. Movía incontroladamente los bracitos como si quisiera acariciarla, jugar con su nariz. Tenía las uñitas largas. Demasiado largas, podía lastimarse la carita: una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, les corta las uñas más seguido. Algunos movimientos parecían completamente azarosos, otros eran casi deliberados, como si se propusieran algún fin. El índice de la mano derecha del bebé entró en el ojo de mamá provocándole una profunda lesión en la córnea. El bebé sonrió con su sonrisa desdentada (84).

De este modo, se produce la derrota final de la madre por alguien que parecía angelical y al que sólo se aludía a partir de tiernos diminutivos, pero que da idea progresivamente de su verdadero carácter –uñas demasiado largas, movimientos bruscos- hasta concluir la historia con una –no podía ser de otro modo- grotesca sonrisa. Sabemos que la misma funcionará como el mejor colofón para que estas páginas permanezcan en el recuerdo de quienes las lean.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Badinter, Elisabeth. *L'Amour en plus: Histoire de l'amour maternel (XVIe-XXe siècle)*. Paris: Flammarion, 1980.
- Barros, Pía. "Artemisa". *A horcajadas*. Santiago, Asterión, 2004. 49-51. [1990].
- . "Madres". *La Grandmother y otros*. Santiago: Asterión, 2009. 23
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- Braidotti, Rosi (1997). "Mothers, Monsters and Machines". Katy Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanburym eds. *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 59-79.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Los Angeles: University of California Press, 1978.
- Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and The Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York: Harper Colophon, 1976.
- Espejo, Beatriz y Ethel Krauze, eds. *Atrapadas en la madre*. México: Alfaguara, 2007.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. Norton & Company Ltd., 2001.
- Hays, Sharon. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Kristeva, Julia. "Hérétique de l'amour", *Tel Quel* 74 (1977): 30-49. Reproducido como "Stabat Mater". *Histoires d'amour*. Paris: DeNoël, 1983. 225-247.
- . *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- Lessing, Doris. *A Proper Marriage*. London: Flamingo-Harper Collins, 1993. [1954].
- Rais, Hilda, ed. *Salirse de madre*. Buenos Aires: Croquiñol Ediciones, 1989.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1976.
- Rojas, Alejandra, ed. *Salidas de madre*. Santiago: Planeta Chilena, 1996.
- Russo, Mary. "Female Grotesques: Carnival and Theory." *Feminist Studies: Critical Studies*. Teresa De Lauretis, ed. Bloomington: Indiana University Press, 1985. 219-231.
- Shua, Ana María. "Como una buena madre." *Viajando se conoce gente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 69-84.
- . *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

VV. AA. *¡Madres! cuentos (y precauciones) de maternidad*. México: Textofilia, 2011.