

El cuerpo hendido.
Poéticas de la m/p/aternidad

Coordinadores

Rei Berroa

María Ángeles Pérez López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Primera edición, 2020

Berroa, Rei; Pérez López, María Ángeles, (coordinadores)
El cuerpo hendido: poéticas de la m/p/aternidad. Monterrey, Nuevo León,
México : Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020.

(Ensayo)

520 páginas ; 14x21 cm

ISBN: 978-607-27-1145-7

1. Maternidad - Sociología de la maternidad - Paternidad - Sociología de la
paternidad - Siglo XXI

CLC: HQ755.8 .C84 2019

CDD: 306.874 .C84 2019

Rogelio G. Garza Rivera

Rector

Santos Guzmán López

Secretario General

Celso José Garza Acuña

Secretario de Extensión y Cultura

Antonio Ramos Revillas

Director de Editorial Universitaria

- © Universidad Autónoma de Nuevo León
- © Rei Berroa y María Ángeles Pérez López

Padre Mier No. 909 poniente, esquina con Vallarta
Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000

Teléfono: (81) 8329 4111

e-mail: editorial.uanl@uanl.mx

Página web: editorialuniversitaria.uanl.mx

.....
Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra –incluido el diseño
tipográfico y de portada– sin el permiso por escrito del editor.
.....

Impreso en Monterrey, México

Printed in Monterrey, Mexico



EDITORIAL UNIVERSITARIA UANL

Matrices violentas: una poética del grotesco

Francisca Noguero Jiméñez
Universidad de Salamanca

*Así como en las artes plásticas, del mismo modo hay en la música y en poesía
un arte de las almas feas, al lado del arte de las almas bellas;
y los efectos más poderosos del arte, conmover las almas,
mover las piedras, cambiar las bestias en hombres,
es tal vez aquel arte el que mejor los ha logrado.
Nietzsche, Humano, demasiado humano 136*

Introducción

En las siguientes páginas, pretendo acercarme a un aspecto poco abordado en los estudios sobre la maternidad: 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 autoras tan relevantes como Angelina Muñiz (“La madre”, 1963), Tununa Mercado (“Gloria de amor”, 1967), Ana María Shua (“Como una buena madre”, 1988; “Te tapa los ojos”, 1992) o Pía Barros (“Artemisa”, 1990; “Madres”, 2009). En todas ellas destaca la asunción del grotesco como categoría idónea tanto para denunciar el sentimiento de ajenidad que provoca el parto —con el rechazo a un cuerpo que excreta y pierde los límites, a un

hijo identificado con animal insaciable— como para revelar la alienación de que es objeto la mujer al asumir un ejercicio normativizado por otros, y del que escapa practicando una violencia que degenera a veces en la propia locura.

Para lograr estos objetivos, comencemos por hacer un poco de historia sobre el tema, destacando las principales aportaciones teóricas realizadas hasta nuestros días sobre el conflicto que provoca la experiencia de gestar, dar a luz y educar a los hijos.

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, que en *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) diferenció entre la maternidad entendida como relación femenina con los poderes de reproducción: *mothering* (de signo positivo) y una maternidad cuyo objetivo queda definido por asegurar que este potencial permanezca bajo control: *motherhood* (de signo negativo); Nancy Chodorow, quien 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, 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 ellas mismas a conductas agresivas por la práctica de una

maternidad intensiva;¹⁴¹ Julia Kristeva, quien 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 este forma parte de su progenitora durante la gestación y, una vez expulsado, sigue manteniendo un vínculo de apego profundo con esta, lo que provoca en ambos tanto 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. Una buena prueba de ello la ofrecerían las mujeres urbanas de toda clase social de etapas precedentes, quienes enviaban a sus bebés recién nacidos a vivir al campo con sus nodrizas, aunque eran conscientes de que la mitad de ellos morían en los primeros años de vida.

Estas autoras pusieron las bases de los estudios sobre la maternidad como conflicto, insistiendo en los aspectos

141 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 necesidades del hijo son constantes y solo 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. Esta denuncia es continuada por Ehrenreich y English en *Por su propio bien. 150 años de consejos de expertos a las mujeres* (1990).

que definen el discurso sobre la misma y que la reflejan como *institución, experiencia y hecho que afecta a la subjetividad femenina*. Hoy, los análisis sobre la maternidad disfrutan de un momento especialmente brillante en el mundo anglosajón, con publicaciones como la *Encyclopedia of Motherhood* editada por Andrea O’Reilly en 2010, con más de setecientas entradas, y en la que se integran tópicos tan interesantes para nuestro estudio como *Anxiety, Depression, Advice Literature for Mothers, Domestic Labor, Guilt, Maternal Alienation, Maternal Power/Powerlessness, Obesity and Motherhood, Mothers in Literature, Postpartum depression, Sexuality and Mothering, Stay-At-Home Mothers, Violence against Mother/Children*.¹⁴²

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, comentadas con brillantez por Marianne Hirsch en *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989). 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,” bases del espléndido libro de Ann E. Kaplan

142 No obstante, hay que reconocer la escasa atención prestada en el volumen a la literatura en español sobre el tema, reduciéndose prácticamente su presencia a la mención de la escritora Isabel Allende.

Motherhood and Representation: The Mother in Culture and Melodrama (1992).

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); *Madres e hijas* (Freixas, 1996); *Libro de las madres* (Freixas, 2009), o *Atrapadas en la madre* (Espejo y Krauze, 2007). En cuanto a estudios teóricos sobre el tema, destacan sin duda las aportaciones realizadas por Concha y Osborne (*Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*, 2004), Caporale (*Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): Una visión integradora*, 2005) y, para el caso argentino, Domínguez (*De donde [sic] vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, 2007). En todos ellos se repite, con algunas excepciones, la prioridad concedida a la visión de los vástagos —especialmente de las hijas— 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 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

El sentimiento de “inquietante extrañeza” o *Unheimlich* canonizado por Sigmund Freud en *Das Unheimliche* (1919) y traducido usualmente al español como “lo siniestro” (Freud, 1974), analizado con acierto y aplicado a la mujer por Julia Kristeva en uno de los capítulos de *Étrangers à nous mêmes* (1988), constituye la base de “La madre” (1963), cuento de apenas dos páginas firmado por la mexicana Angelina Muñiz extraordinariamente precoz en su descripción de la depresión post-parto. Esta experiencia, tan común como poco considerada en la historia de la cultura, fue ya descrita por Charlotte Perkins Gilmore en *The Yellow Wallpaper* (1892), pero solo en la segunda mitad del siglo XX conocería su consagración como motivo literario, manteniéndose de plena actualidad hasta nuestros días.¹⁴³

143 Buena prueba de ello la ofrece *Hillbilly Gothic. A Memoir of*

“La madre”, uno de los primeros cuentos de Muñiz, “publicado en 1963 en la revista *El Rehilete* antes de añadir a su apellido el de Huberman” (Espejo 17), se presenta como un texto compuesto de frases tan breves como certeras, que delata desde la primera línea la distancia experimentada por la mujer hacia el hijo recién nacido, hacia su propio cuerpo desgarrado y hacia la sociedad que la vigila en todo momento. La narradora en primera persona subraya la ausencia de empatía hacia su bebé y su persona destacando –como corresponde al grotesco– la extrañeza inherente tanto al cuerpo del mismo –objetualizado a partir de su descripción por partes ajenas a la condición humana, hipo o hiperdesarrolladas– como a su propia anatomía:

Quando me pusieron al lado a mi hijo lo miré *con curiosidad. No se parecía a mí ni a nadie. Era un ser extraño, pequeño, resbaladizo. Me fijé en sus manos. ¡Qué dedos tan largos!, y las palmas, arrugadas.* En seguida me trajeron unos algodones empapados en alcohol que *tenía que aplicar* a mis pezones. Sentía los pechos a punto de reventar. Pesados, turgentes, *ajenos.* (177)¹⁴⁴

La contraposición entre el momento “sublime” que le enseñaron a esperar y la degradación de su cuerpo se pone de manifiesto a través de un párrafo donde la yuxtaposición

Madness and Motherhood (2006), de Adrienne Martini, que asume desde el título el horror –“Gothic”– y el grotesco –“Hillbilly,” entendido como “hortera” o vulgar– para narrar la angustiada subjetividad de una mujer que acaba de dar a luz.

144 La cursiva es mía.

de elementos reafirma el angustioso momento que vive, en el que la carnalidad “rota” adquiere un primer plano:

Recordaba las palabras de mi madre enseñándome que ese era el estado perfecto [...] Yo no me sentía así: todas mis facultades vitales se habían adormecido. El caminar torpe. La agilidad perdida. El pelo sin brillo. Una mancha en la frente. La distensión del vientre. Las cicatrices blancas. El ombligo invertido. Los pechos creciendo, hinchándose, doliendo, las cicatrices blancas también allí [...] Y durante esos nueve meses soportar todo tipo de consejo amable. (178)

El hijo, presentado como cicatriz, se identifica a través de diferentes procesos de excreción, hecho que parece ratificar las palabras de Kristeva sobre su condición “abyecta” en relación a la progenitora: “Aprendí nuevas cosas: [...] Los cólicos. Las diarreas. La orina. La mierda. El vómito” (179). Así, el final del relato nos muestra una mujer presa del miedo ante la conciencia de que solo comparte con su vástago un vínculo tan dañino como espúreo: “Solamente yo, la madre, sabré que todo fue inútil y mentira. Que tanto mi horror como el suyo irán a perderse en el vacío, porque la madre no existe ni el hijo tampoco” (179).

La miniatura literaria se muestra especialmente efectiva para reflejar la vampirización en todos los órdenes vitales –físico, emocional, identitario– de que es víctima la mujer a partir de la experiencia de la maternidad. Este motivo, especialmente 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 esta 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 con el fin de retratar fehacientemente la desaparición de la mujer; la que detalla la relación –al principio reticente, al final entregada– de la progenitora con su hijo) y un ritmo sincopado y rapidísimo que subraya la angustia a la que se ve sometida la protagonista.¹⁴⁵

El motivo es llevado a las últimas consecuencias por Barros en el extraordinario 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 parto,¹⁴⁶ pretende seguir

145 La poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez refleja una situación paralela de rechazo materno hacia la hija en el poema XII de *Cuerpo* (1985): “Ella me abre las piernas / desde el piso / trata de ascender / y no la dejo que ahí no hay nada / se cerró la puerta / se acabó la casa / ella quiere devolverse / por las tardes / se me para entre los pies / calva y caliente y no entiende / que la aparto (*Cuerpo/Ca(z)a* 28).

146 “Por un instante sospeché que el espejo tenía memoria, que le devolvía una imagen antigua para engañarla, para que estuviera orgullosa y feliz como antes, antes de la curva grosera, antes del abatimiento y el rencor culpable” (“Artemisa” 49). El cuento concluye de nuevo con una imagen de la protagonista en el

manteniendo relaciones sexuales con un marido ya solo interesado por el que llama su “heredero”,¹⁴⁷ no quiere alimentar con su leche a un bebé¹⁴⁸ al que describe como caníbal bestial¹⁴⁹ acaba siendo vencida por la reprobación

espejo, aunque esta –siguiendo los preceptos lacanianos– ya no podrá mirarse en el mismo. De este modo, se prueba su definitiva pérdida de identidad.

147 “Marcos llegó al siguiente día. Luisa le aguardaba con su mejor blusa y su actitud felina y aniñada de los primeros tiempos. ‘Tengo todo preparado, amor, te esperaba’, hizo ademán de ir a llenar los vasos, pero fue interrumpida por ‘¿Y mi hijo?’ ‘Está con Angelina, déjalo’. ‘Primero veré al niño, ven conmigo’” (“Artemisa” 252). El tema del deseo sexual experimentado por la madre –gestante o recién parida– es puesto de manifiesto en multitud de narraciones a partir de los años setenta, entre las que destaca *Los amores de Laurita* (1984), de Ana María Shua.

148 Así se aprecia también en una novela tan temprana como *A Proper Marriage* (1954), de Doris Lessing, donde el tema de la maternidad conflictiva resulta una constante y en el que leemos las tremendas palabras que la madre dirige a la protagonista en relación a Caroline, la hija de esta: “I suppose you’ve been starving her as I starved you” (206).

149 “La criatura se movió en la cuna y ella se acercó a observarlo. Le sonreía estúpido, con ojos inexpresivos. Era pequeño, *animalmente pequeño y móvil*,” “tuvo que soportar a ese bicho adosado succionándola. Le dolía y asqueaba;” “era *repulsivo* verlo pegado a ella, chorreando por las comisuras el líquido que desprendía de sus pezones antes rosados y hermosos, y ahora oscuros y grandes, desmesurados... Luego el crío se hartaba y dormía sin desprenderse. *Debia separarlo como a los perros de su presa*, introduciendo el índice por el costado de su boca;” “El niño se prendió al pecho con desesperación. Ella lo veía *como un animal frenético, torpe*. [...] Cuando trató de retirarlo, él se le aferró a la piel y *succionó* aire de sus costillas;” “En la mañana, *despertó con el niño succionándole la espalda*. De un brinco estaba

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 desde el título –tan salvaje como individualista y, por ello, opuesta a los valores asociados tradicionalmente con la maternidad– 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. La cama estaba empapada. Trató de levantarse, pero se sentía a cada instante más débil y adormecida.

El niño lloraba junto a ella. 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 idea 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) (Bajtín 32-33), Rossi Braidotti postula en “Mothers, Monsters and Machines”

de pie, asustada. ‘Dale su desayuno, mujer. Recuerda que hoy sale Angelina.’ *La repulsión* le hacía sentir ganas de golpear, romper, desmembrar a ese crío voraz y dominante” (“Artemisa” 49-52). La cursiva es mía.

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. The grotesque body breaks down the boundaries between itself and the world outside it, while the classical body, consistent with the ideology of the bourgeois individual, shores them up. (219)¹⁵⁰

Tras describir esta situación de absoluta degradación corporal, atendamos al otro tipo de grotesco practicado en

150 Russo ha continuado su defensa de un grotesco específicamente femenino en *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (1994), idea compartida con otras autoras como Ewa Kuryluk en *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography* (1987), Kathleen Rowe en *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (1995) o Margaret Miles en “Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque” (1997), y de aplicación absolutamente pertinente en este artículo.

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 aparejado el ejercicio de la *maternidad intensiva*. En esta misma línea se sitúan los textos publicados por Erma Bombeck desde 1965 hasta su muerte en “At Wit’s End”, muchos de ellos recopilados en el desopilante volumen *Motherhood: The Second Oldest Profession* (1983). De hecho, el trabajo de Bombeck nos interesa especialmente en relación a la tesis que mantiene el presente ensayo, pues su autora recurre constantemente a la caricatura. Así, su reflejo de la maternidad parece seguir los postulados de los *Fragmentos* (1798) de Friedrich Schlegel –quien defendió el grotesco como categoría existente entre lo trágico y lo cómico (fragmento 424, 212)– y, un poco más adelante, de Víctor Hugo, quien en su *Préface de Cromwell* (1827) lo planteó como modo estético indispensable por su doble naturaleza: “Il y est partout; d’une part il crée le difforme et l’horrible; de l’autre, le comique et le bouffon” (24).

En esta dirección deben analizarse las narraciones que hemos elegido comentar ahora. Signadas por un humor tan esperpéntico como sarcástico –especialmente evidente en

la obra de Shua– muestran la “sublime” cotidianidad de una madre que ejerce de ama de casa. Así, la protagonista de “Gloria de amor”, temprano cuento de la argentina Tununa Mercado que destila mordacidad desde su propio título al del volumen en el que se encuadra –*Celebrar a la mujer como a la pascua* (1967)– agota su existencia entre los desagradables encuentros eróticos con un marido siempre ausente, la mecánica atención del hijo y el cuidado de la casa. Angustiada por la mascarada que supone su existencia y asumiendo su condición de víctima, termina despellejándose y ofreciendo su piel al marido en un plato del que come ella misma. Así, la escena que concluye la obra se muestra muy cercana al grotesco piñeriano inmortalizado en *La carne de René*:

Empiezo a tirar de mis pellejos. Hay una zona en los talones en que la piel sale casi sola, sin ninguna molestia, y de la parte plana del pie pronto podrá obtenerse el mismo resultado. Acumulo los montoncitos de carne sobre la mesa de luz. Habrá unos cincuenta gramos, me digo. (...) Cuando Raúl aparece pasadas las once y media me encuentra ya con la pinza en la mano sobre el fuego, pescando uno a uno los pedacitos de carne. El olor es fuerte y medio dulzón, como de agua florida. Ahora nos alimentamos de piel. (16)¹⁵¹

151 La interpretación alegórica del relato se repite en una novela coetánea: *The Edible Woman* (1969), de Margaret Atwood, cuya protagonista, “mujer comestible” desde el propio título, se muestra incapaz de comer precisamente porque está siendo consumida por su relación con los otros.

En la misma línea se sitúa el microrrelato de Ana María Shua “Te tapa los ojos”, de nuevo 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 —la hija que tapa los ojos a su madre para que esta adivine su identidad— con el horror que lleva aparejado su verdadero objetivo, vinculado al popular refrán “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. La contraposición violenta entre ambas situaciones, uno de los recursos más utilizados a la hora de lograr el efecto grotesco, viene potenciada por el punto de vista elegido para contar la historia; Shua siempre se ha mostrado una maestra en este aspecto, lo que comprobaremos asimismo en “Como una buena madre” en el que la segunda persona establece un estadio intermedio entre la lejanía de la tercera y la demasiada cercanía de la primera.

Por último, debe destacarse que el texto alberga una nueva lectura desde la filianidad: no es solo la madre víctima de la vampirización de la hija, sino que esta sufre por perder su identidad frente a la progenitora —siguiendo presupuestos psicoanalíticos ya mencionados arriba— y, por ello, desea “la mirada” de esta, en una lucha “cuerpo a cuerpo” que encuentra uno de sus mejores exponentes en el cuento de la también argentina Luisa Valenzuela “Cuchillo y madre” (*Simetrías* 1993).

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, lo que explica los numerosos estudios —García Serrano (2000, 2001), Girona (2011)— que ha generado. Integrado en *Viajando se conoce gente*, volumen que se abre significativamente con la dedicatoria “A mis hijas Gabi, Paloma y Vera, porque las quiero mucho” (7),¹⁵² el texto 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 —Soledad, de seis años; Tom, de cuatro; y un bebé lactante— mientras el marido se halla de viaje.¹⁵³ 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 y manchan su mejor mantel, mientras la madre se debate en la “duda agónica” —certera expresión acuñada por García Serrano en el artículo homónimo (2000)— sobre cómo debe actuar. Así,

152 Paloma Fabrikant, segunda hija de la autora, continuó los caminos de Shua en un humorístico ejercicio de filianidad disfrazado de libro de autoayuda, y que tituló, significativamente, *Cómo ser madre de una hija adolescente* (2001).

153 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.

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 solo prestar atención a sus características” (69).¹⁵⁴

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,¹⁵⁵ sentimientos

154 Cf. lo comentado al respecto en la nota primera del presente trabajo.

155 Su única forma de huida (obviamente emocional, pues la física resulta impensable), cifrada en la repetida expresión de estar “sola y llorar” (75, 76, 79, 80, 83), es alcanzada al final de la trama, cuando se encierra en el cuarto de baño. En este sentido, podemos vincular su actitud a la de otras “malas madres,” como la protagonista del ya citado “The Yellow Wallpaper,” o la que retrata María Auxiliadora Álvarez en este escalofriante poema:

mamá se fue
tarda muchos años debajo de su puerta
saliendo agua roja
papá la maldice
antes de irse mamá ya no hablaba
no abría los ojos
después cerró la puerta de su cuarto
y no quiso volver

encontrados contra sus hijos (aunque intenta convencerse de todo lo contrario),¹⁵⁶ violencia¹⁵⁷ y final desesperación en la derrota. Así se aprecia en el magnífico *crescendo* humorístico del texto, como observamos en los siguientes párrafos:

–Cuando debe reñir a su hija mayor: “la zamarreó con fuerza, tratando de demostrarle, con calma y con firmeza, que le estaba dando el justo castigo por su comportamiento. Tratando de no demostrarle que tenía ganas de vengarse, de hacerle daño. Tratando de portarse como una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos” (70).

–Cuando premia con respectivos caramelos a Tom y Soledad para que se callen: “como una buena madre, equitativa, dueña y divisora de la Justicia. Pero una buena

.....
detrás de la puerta nos llama a veces
y nos grita un cuento de una casa de dulce que se come
llora largamente
se ríe
y se oyen cosas que se quiebran
y mamá habla por ratos ronco como un hombre
como una noche lejos
y da golpes
y la oímos raspase
en las paredes
y sale un río de mamá por debajo de la puerta
un río rojizo y triste que no se mueve. (*Cuerpo/Ca(2)a* 59)

156 Así se aprecia en esta esclarecedora meditación, con mayúsculas finales incluidas: “Sus hijos. Los quería. La querían. El amor más grande que se puede sentir en este mundo. El único amor para siempre, todo el tiempo. El Amor Verdadero” (81-82).

157 Hecho visible en frases como “mamá la hizo callar de una bofetada” (80); “agarró a cada uno de un brazo, apretando con bastante fuerza como para dejarles marcadas las huellas de sus dedos” (83); o “la golpeó en la cara, con la mano abierta, arrancándole al bebé de los brazos” (84).

madre no consuela a sus hijos con caramelos, una madre que realmente quiere a sus hijos protege sus dientes y sus mentes” (70).

—Cuando les enciende el televisor para que la dejen en paz, y empezamos a ver aflorar sus sentimientos de venganza: “Levantaron el volumen hasta un nivel intolerable y se sentaron a medio metro de la pantalla. Una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, no lo hubiera permitido. Mamá pensó que se iban a quedar ciegos y sordos y que se lo tenían merecido” (71).

—Cuando utiliza una determinada marca de harina en la elaboración de una tarta: “Masa para pascualina *La Salteña* es más fresca porque se vende más. Una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, ¿compraría masa para pascualina *La Salteña*?” (71)

—Cuando pide que le traigan la compra a casa: “Una buena madre no encarga el pedido: una madre que realmente quiere a sus hijos va personalmente a la verdulería y elige una por una las frutas y verduras con que los alimentará” (72).

—Cuando llega el repartidor a casa y la mira reprobatoriamente porque los chicos se encuentran demasiado cerca del televisor: “Ahora había un testigo, alguien más se había dado cuenta, sabía qué clase de madre era” (72).

—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).¹⁵⁸

158 Resulta muy significativa la asunción del grotesco al retratar la

—Cuando descubre que este tiene el trasero enrojecido: “Lo limpió con un algodón mojado. ¿Era suficiente? Otras madres lavaban a sus bebés en una palangana o debajo del chorro de la canilla. Tenía la cola paspada. A los bebés de otras madres no se les paspaba la cola. 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).¹⁵⁹

El relato, narrado en tercera persona pero con una sospechosa alusión a la protagonista como “Mamá” y no “La mamá”—lo que acerca la focalización al lector y lo hace cómplice de las desventuras de la protagonista— 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

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).

159 En *Le conflit, la femme et la mère* (2010), Elizabeth Badinter denuncia cómo el ecofeminismo ha impuesto la idea de que la mujer debe retomar costumbres como la del parto natural, dar el pecho, lavar los pañales a mano u olvidar los alimentos precocinados. Este hecho, relacionado con el deseo de evitar el deterioro del medio ambiente, ha supuesto un paso atrás en las condiciones de vida de la madre y un claro retroceso en la lucha por la igualdad, pues se entiende que solo la progenitora puede atender al hijo —por razones estrictamente biológicas— en los primeros años de vida.

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;¹⁶⁰ 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 —clara evocación de la figura de *la Pietá*, como ha sabido ver García Serrano (“La duda agónica...” 240)— ocurre lo inesperado:

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

160 Nótese la importancia de este cuento —también presente en el poema de Álvarez citado en la nota 15— en los textos que retratan la maternidad en conflicto. Así, en ambos casos se elige la canónica historia de unos niños abandonados por su familia que terminan “adoptados” por una figura pseudo-materna: la bruja que quiere comérselos. Mientras Álvarez la elige para presentar la casa como un sitio peligroso, habitado por una madre que no quiere a los niños, Shua —especialista en subvertir el significado de los relatos tradicionales, como he estudiado en “Para leer con los brazos en alto: Ana M^a Shua y sus versiones de los cuentos de hadas” (Noguerol 2001)— se decanta por invertir los roles y presentar como verdaderos asesinos del cuento a los antaño inocentes personajes de Hansel y Gretel.

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 solo 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

- Álvarez, María Auxiliadora. *Cuerpo / Ca(z)a*. Caracas: Fundarte, 1993.
- Atwood, Margaret. *The Edible Woman*. New York: Bantan Books, 1991 [1969].
- Badinter, Elisabeth. *L'Amour en plus: Histoire de l'amour maternel (XVIe-XXe siècle)*. Paris: Flammarion, 1980.
- . *Le conflit, la femme et la mère*. Paris: Flammarion, 2010.
- Bakhtin, Mihail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- 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.
- Bombeck, Erma. *Motherhood: The Second Oldest Profession*. New York: McGraw Hill, 1983.
- Braidotti, Rosi. "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, 1997. 59-79.
- Caporale Bizzini, Silvia, ed. *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): Una visión integradora*. Madrid: Entinema, 2005.

- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Los Angeles: University of California Press, 1978.
- Concha, Ángeles de la, y Raquel Osborne, eds. *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, 2004.
- Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and The Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York: Harper Colophon, 1976.
- Domínguez, Nora. *De donde [sic] vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Ehrenreich, Barbara y Deirdre English. *Por su propio bien. 150 años de consejos expertos a las mujeres*. Madrid: Taurus, 1990.
- Espejo, Beatriz y Ethel Krauze, eds. *Atrapadas en la madre*. México: Alfaguara, 2007.
- Fabrikant, Paloma. *Cómo ser madre de una hija adolescente*. Buenos Aires: Planeta, 2001.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas*. James Strachey y Anna Freud, eds. Buenos Aires: Amorrortu, 1988. Tomo XVII. 219-51.
- Freixas, Laura, ed. *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- , ed. *Libro de las madres*. Madrid: 451, 2009.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W. Norton & Company Ltd., 2001.
- García Serrano, María Victoria. "La duda agónica en 'Como una buena madre,' de Ana María Shua." *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de*

- Ana María Shua. Rhonda Dahl Buchanan, ed. New York: OEA, 2001. 231-40.
- . "Perturbaciones mentales y maternidad en 'Como una buena madre' de Ana María Shua y 'Nada' de Judith Ortiz Cofer." *Femenino Plural: la locura, la enfermedad y el cuerpo en las escritoras hispanoamericanas*. Buenos Aires: Los Signos del Tiempo, 2000. 201-13.
- Girona, Nuria. "Las malas madres: Luisa Valenzuela y Ana María Shua." *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. México/París: ADEHL, 2011. 117-28.
- Hays, Sharon. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Hirsh, Marianne. *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indianapolis: Indiana UP, 1989.
- Hugo, Victor. *Préface de Cromwell*. Übersfeld, Annie, ed. Paris: Garnier-Flammarion, 1968. [1827].
- Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Culture and Melodrama*. London: Routledge, 1992.
- Kristeva, Julia. "Hérétique de l'amour," *Tel Quel*, 74 (1977): 30-49. Reproducido como "Stabat Mater." *Histories d'amour*. Paris: DeNoël, 1983. 225-47.
- . *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- . *Étrangers à nous mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.
- Kuryluk, Ewa. *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grottesque: Origins, Iconography, Techniques*. Evanston: Northwestern University Press, 1987.

- Lessing, Doris. *A Proper Marriage*. London: Flamingo-Harper Collins, 1993. [1954].
- Miles, Margaret. "Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque." *The Grotesque in Art and Literature. Theological Reflections*. Adams, James L. y Wilson James, eds. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1997. 83-112.
- Martini, Adrienne. *Hillbilly Gothic. A Memoir of Madness and Motherhood*. New York, Simon and Schuster, 2006.
- Mercado, Tununa. "Gloria de amor." *Celebrar a la mujer como a una pascua*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967. 9-16.
- Muñiz, Angelina. "La madre." *Atrapadas en la madre*. Espejo, Beatriz y Ethel Krauze, eds. México: Alfaguara, 2007. 177-80. [1963]
- Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal, 2001. [1878].
- Noguerol, Francisca. "Para leer con los brazos en alto: Ana M^a Shua y sus versiones de los cuentos de hadas." *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana Maria Shua*. Buchanan, Rhonda, ed. Washington: OEA, 2001. 195-204.
- O'Reilly, Andrea. *Encyclopedia of Motherhood*. London: Sage Publications, 2010.
- Perkins Gilman, Charlotte. *El papel pintado amarillo*. Zaragoza: Contraseña, 2012 [1892].
- 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.
- Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: The University of Texas Press, 1995.
- Russo, Mary. "Female Grotesques: Carnival and Theory." *Feminist Studies: Critical Studies*. Teresa De Lauretis, ed. Bloomington: Indiana University Press, 1985. 219-31.
- . *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1994.
- Schlegel, Friedrich. *Fragmentos: seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009 [1798].
- Shua, Ana María. *Los amores de Laurita*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- . "Como una buena madre." *Viajando se conoce gente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 69-84.
- . *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Valenzuela, Luisa. *Simetrías*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.