

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



## **TESIS DOCTORAL**

Alumbrar la conciencia: sobre la subversión de la violencia a través de los ojos de la infancia. A propósito de la pérdida y la recuperación de la madre en cinco novelas de autoras hispanoamericanas del siglo XXI

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yuliana María Castelo Rodríguez

DIRECTORA

Cora Lorena Requena Hidalgo

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**



**TESIS DOCTORAL**

Alumbrar la conciencia:

sobre la subversión de la violencia a través de los ojos de la infancia.

A propósito de la pérdida y la recuperación de la madre en cinco novelas de  
autoras hispanoamericanas del siglo XXI

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA**

**PRESENTADA POR**

Yuliana María Castelo Rodríguez

**DIRECTORA**

Cora Lorena Requena Hidalgo

Madrid, 2023

## AGRADECIMIENTOS

Quiero darles las gracias, en primer lugar y con profundo afecto, a mis padres: Tania Janeth Rodríguez Loor y Gustavo Castelo Juez. Sin su generosidad, este trabajo no hubiera sido posible. Gracias a ambos por procurarme siempre todos los libros, aun cuando no siempre estuvieron al alcance de sus manos; por creer en mi vocación y ayudarme a seguir en este camino a pesar del esfuerzo y sacrificio que ha significado para ellos. Gracias a ambos por impulsarme a no aceptar el mundo como es dado. Gracias, padres, por sostenerme.

Quiero agradecer especialmente a la profesora Cora Lorena Requena Hidalgo, directora de este trabajo de investigación, por su confianza, entrega y cariño con el proyecto desde el inicio, incluso cuando este anduvo en círculos; pero también para conmigo, con mi escritura. Gracias, Cora, por todo el tiempo dedicado, por la escucha luminosa y la brújula tierna.

Así también, quisiera agradecer a mis amigos que han sostenido mi cabeza, mi cuerpo y mi corazón durante estos años de indagación. Gracias a mi amiga Elsa Cortés Rada, y también a sus padres, Elsa y Rodolfo, por acudir siempre, siempre que lo necesité para que pudiera culminar con éxito esta investigación; a Carol Arosemena, por mirar convencida los planes de este proyecto; a Andrea Cano, por la escucha, por todas las lecturas compartidas. Gracias a mi amiga Estefanía Carlier, por permanecer a mi lado, aun en la oscuridad, a pesar de la distancia. Gracias también a mi amigo Mayko Garzozzi Delfini, por procurar que no me hiciera falta el ánimo ni ningún libro, de ningún tipo.

Gracias a Alejandro Martínez Picazo, y a sus padres, Belén y Pablo, por su ternura en los días más largos; a Daniel Castelo, por sostener el puente entre sus sueños y los míos; a Billy Navarrete, Ángela Arboleda, Manuel Larrea y Andrea Alejandro Freire por la fuerza a través de sus trabajos. Gracias a mi amigo Javier Maruri, por su mirada atenta y comprensiva con este texto y con tantos otros. Gracias a Elisa Roca, Sandra Almazán y David González, por preocuparse siempre por mí, por este proyecto. Gracias a mis amigas Araceli Guerrero y Teresa Petrement por creer en una vida distinta para sí mismas, para sus hijas y para todos los demás a su alrededor.

También, con profundo afecto, quiero agradecer a Fabio Castelo Rodríguez, por crecer conmigo tan amorosamente; porque, siempre, cualquier proyecto que yo emprenda encuentra la fuerza para seguir en su precioso corazón. Así mismo, quiero agradecer a José L. Martín, por acompañarme de la mano con amor, por la fortaleza y la esperanza que me brinda, por su forma de ser y estar en el mundo. Gracias Fabio y Jose, por encender todas las luces.

Por último, me gustaría darles las gracias a las y los autores cuyos trabajos constan en esta investigación, especialmente a Rita L. Segato; y también a las escritoras que, aunque sus nombres no aparezcan, han guiado este texto, desde muy cerca, con sus voces: Cristina Peri Rossi, Bárbara Jacobs, Eunice Odio, Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Rosario Castellanos, Claudia Piñeiro, Solange Rodríguez Pappe, Cristina Rivera Garza y Christine Nöstlinger.

A mis padres y a Fabio, mi hermano.

Y en memoria de la poeta Eunice Odio Infante.

## RESUMEN

Esta investigación, a propósito de los temas que proporciona la literatura hispanoamericana, analiza a través de cinco novelas del siglo XXI escritas por mujeres de qué manera sus heroínas (las narradoras protagonistas, en todos los casos) se encuentran con la violencia en el camino, y cómo esta violencia (física, psicológica y/o sexual) que es ejercida sobre ellas o sus madres se constituye como un hito en el camino de formación, y cómo este es atravesado en soledad y desamparo, incluso desde la infancia. Las novelas que serán analizadas dan cuenta del proceso de formación de un sujeto femenino, en algunos casos desde la infancia hasta el pasaje de iniciación que se transita hasta los primeros años de juventud, y en otros hasta que se completa la formación o el devenir, en la madurez o adultez. Las novelas elegidas para el corpus de este trabajo son *Lo que no aprendí* (2014), de Margarita García Robayo; *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel (2020); *Vida propia: novela basada en la vida de Esther Schoelfeld* (2000) y *Entre los rotos*, de Alaíde Ventura Medina (2021), y *Cometierra* (2020), de Dolores Reyes.

Este análisis, conforme a los hitos del viaje de la heroína y de la novela de formación femenina y de los temas y motivos que se cifran en estas novelas, esta estructurado en tres partes. En cada una de estas partes se identifican y analizan: en la primera, a propósito de la infancia y la memoria, las marcas de violencia en el pasaje de la infancia a través de las figuraciones alrededor de las experiencias de umbral o ritos de paso; en la segunda, a propósito de la ruptura del vínculo con la madre, las causas y consecuencias de la violencia de género en la madre y en los

hijos; y en la tercera, a propósito del viaje al inframundo de la heroína ocasionado por el feminicidio de la madre, las formas de violencia contra las mujeres, así como la subversión de la violencia a partir del ejercicio de una política vincular. Esta investigación basa y estructura su análisis siguiendo el diagrama del viaje de la heroína propuesto por Maureen Murdock (que deriva de los planteamientos de Carl G. Jung y del esquema del J. Campbell), ya que estas novelas reflejan cómo el camino de formación del sujeto femenino se cifra de forma distinta al del héroe masculino. Así también, sigue los planteamientos de las investigadoras María Inés Lagos y Zulema Moret alrededor del relato de formación femenina en Hispanoamérica. De la misma forma, sigue las propuestas sobre la fagocitación de la madre, la eficacia de la violencia moral y la teoría sobre el síndrome de la mujer maltratada y el ciclo de la violencia (en Sau, Segato y Walker), en torno a la búsqueda de la madre que se cifra en la rememoración de las hijas, las narradoras de las novelas.

A propósito de todo lo expuesto, este trabajo de investigación se propone demostrar cómo los actos heroicos llevados a cabo por las heroínas, que a su vez comportan la subversión de la forma del relato clásico de formación en la cotidianidad, desde la infancia, para sí mismas y alrededor de sus vínculos, restablecen el orden simbólico de la madre, siguiendo a Luisa Muraro, o se constituyen como actos contra-pedagogías de la crueldad, siguiendo a Rita Segato, dentro de la instancia literaria (aunque también afuera, en el mundo real, en el que los lectores también encuentran la violencia en el camino).

## ABSTRACT

Based on subjects present in Latin American literature, and in the light of five novels of the 21<sup>st</sup> century written by women, this research analyzes the way female heroes (protagonist narrators in all cases) meet violence along the way and how this violence (physical, psychological and/or sexual) exerted on them or their mothers becomes a milestone in their process of self-formation, and how this path is crossed in loneliness and hopelessness, even from childhood. The novels to be analyzed account for the process of formation of a female individual, in some cases from childhood to the early stages of initiation in adolescence, and in other cases until the formation process is complete in adulthood. The novels chosen for the corpus of this work are: *Lo que no aprendí* (2014), by Margarita García Robayo; *El cuerpo en que nací* (2020), by Guadalupe Nettel; *Vida Propia: novela basada en la vida de Esther Schoenfeld* (2000); *Entre los rotos* (2021), by Alaíde Ventura Medina; and *Cometierra* (2020), by Dolores Reyes.

The present analysis, in accordance with the milestones in the journey of the heroine, the feminine bildungsroman and the subjects and motives woven into these novels, is structured in three parts. Each one of these parts identifies and analyses the following: the first one, regarding childhood and memory, focuses on the traces of violence to be found in breakthrough experiences or rites of passage through childhood; the second one, regarding the breaking of the bond with the mother, focuses on the causes and consequences of gender violence on the mother and her children; and the third one, regarding the heroine's journey to the

underworld due to the feminicide of the mother, focuses on the different forms of violence against women as well as the subversion of such violence through the exercise of a bonding policy. The present investigation bases and structures its analysis following the diagram of the heroine's journey that Maureen Murdock propounded (such diagram derives from Carl Jung's theories and J. Campbell's scheme), since these novels show how the path to formation of the female subject is different to that of the male hero. Furthermore, it follows the approach of researchers María Inés Lagos and Zulema Moret regarding the tale of female formation in Latin America. In addition, it follows the approaches about the phagocytation of the mother, the efficiency of moral violence and the theory about the syndrome of the battered woman and the cycle of violence (in Sau, Segato and Walker), about the search of the mother in the reminiscences of the daughters, narrators of the novels.

With all the aforementioned this research aims at proving how the heroines' deeds, which in turn involve the subversion of the form of the classical tale of everyday development, from childhood, for themselves and around their relationships, restore the symbolic order of the mother, following Luisa Muraro, or they constitute themselves as counter-teachings of cruelty, following Rita Segato, within the body of literature (although outside of it too, in the real world in which readers also encounter violence along the way).

# ÍNDICE

|                                                                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resumen.....                                                                                              | 06 |
| Abstract.....                                                                                             | 08 |
| 1.Introducción.....                                                                                       | 15 |
| 2. Planteamientos. Objetos de estudio.....                                                                | 21 |
| 3. Objetivos.....                                                                                         | 28 |
| 3.1. Objetivos generales.....                                                                             | 28 |
| 3.2. Objetivos específicos.....                                                                           | 29 |
| 4. Estructura metodológica.....                                                                           | 32 |
| 4.1. Del diseño de la metodología a propósito de los objetos de estudio.....                              | 32 |
| 4.2. A propósito de los planteamientos y sus variables.....                                               | 33 |
| 4.3. De los procedimientos de esta investigación.....                                                     | 35 |
| 4.3.1. Primera parte.....                                                                                 | 35 |
| 4.3.2. Segunda parte.....                                                                                 | 37 |
| 4.3.3. Tercera parte.....                                                                                 | 38 |
| 5. Marco teórico.....                                                                                     | 39 |
| 5.1. De las fuentes de pensamiento y evidencia alrededor de cada eje de la investigación.....             | 39 |
| 5.2. Sobre los postulados teóricos vertebrales de la investigación.....                                   | 41 |
| 5.2.1. Del mito del viaje del héroe y del diagrama del viaje de la heroína. Jung, Campbell y Murdock..... | 42 |
| 5.2.2. De la recuperación del orden simbólico de la madre. Luisa Muraro.....                              | 50 |

|                                                                                                                                                            |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 5.2.3. Del intersticio que subvierte la forma: sobre la novela de formación femenina en Hispanoamérica. Lagos y Moret.....                                 | 52        |
| 5.2.4. Del hito de la violencia que aparece en el camino.....                                                                                              | 54        |
| 5.2.5. De los actos extraordinarios: otra noción de heroicidad. Sabatés y Díaz de Sabatés.....                                                             | 56        |
| 5.2.6. De los actos de heroicidad: contrapedagogías de la crueldad. Rita Segato.....                                                                       | 59        |
| 5.2.7. De la teoría de los modelos del mundo. Manuel Asensi Pérez.....                                                                                     | 63        |
| 5.2.8. A propósito de la literatura de mujeres, el género y la idea de una experiencia radicalmente diferente.....                                         | 66        |
| <b>6. Análisis del corpus: <i>Sobre las huellas de la violencia y los actos de subversión del personaje femenino</i>.....</b>                              | <b>71</b> |
| 6.1. Mirar con los ojos de la infancia: experiencias de umbral, camino de formación y escritura autobiográfica en las obras de García Robayo y Nettel..... | 71        |
| 6.1.1. Introducción.....                                                                                                                                   | 72        |
| 6.1.2. Objetivos y planteamientos.....                                                                                                                     | 77        |
| 6.1.3. Aproximaciones a las fuentes de pensamiento y evidencia.....                                                                                        | 81        |
| 6.1.4. De la novela de formación de personaje femenino en la narrativa hispanoamericana.....                                                               | 94        |
| 6.1.5. Marco teórico.....                                                                                                                                  | 96        |
| 6.1.6. De las obras y sus autoras.....                                                                                                                     | 112       |

|                                                                                                                                           |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 6.1.7. De los rasgos de la novela de formación y su subversión en <i>Lo que no aprendí</i> , de García Robayo.....                        | 125        |
| 6.1.8. De los umbrales, los ritos de paso y las marcas de la violencia en <i>Lo que no aprendí</i> , de García Robayo.....                | 131        |
| 6.1.9. Sobre la puesta en abismo y la (des)figuración del autor en la obra de García Robayo.....                                          | 149        |
| 6.1.10. De los rasgos de la novela de formación y la subversión de esta forma literaria en <i>El cuerpo en que nací</i> , de Nettel.....  | 164        |
| 6.1.11. Contexto sociopolítico, formación y registro autobiográfico en la obra de Nettel.....                                             | 176        |
| 6.1.12. Sobre las figuraciones de los umbrales y ritos de paso en la obra de Nettel.....                                                  | 180        |
| 6.1.13. De la autobiografía a propósito del relato de formación en <i>El cuerpo en que nací</i> .....                                     | 193        |
| <b>6.2. De la búsqueda y recuperación de la madre: sobre la imposibilidad de los vínculos en las obras de Nizri y Ventura Medina.....</b> | <b>199</b> |
| 6.2.1. Introducción.....                                                                                                                  | 200        |
| 6.2.2. Objetivos y planteamientos .....                                                                                                   | 212        |
| 6.2.3. Aproximación a las fuentes de pensamiento .....                                                                                    | 215        |
| 6.2.4. Marco teórico.....                                                                                                                 | 229        |
| 6.2.5. De las obras y sus autoras.....                                                                                                    | 248        |
| 6.2.6. Sobre la vida tomada de la madre y la ruptura del vínculo con la hija en <i>Vida propia</i> , de Nizri.....                        | 254        |
| 6.2.7. Sobre el relato de la violencia sexual en <i>Vida propia</i> .....                                                                 | 271        |

|                                                                                                                                       |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 6.2.8. Sobre la eficacia de la violencia moral y el proceso de fagocitación en la madre en la novela de Nizri.....                    | 277        |
| 6.2.9. Sobre las huellas de la violencia y sus consecuencias en <i>Vida propia</i> .....                                              | 284        |
| 6.2.10. De la rememoración alrededor de los vínculos imposibles en <i>Entre los rotos</i> , de Ventura Medina.....                    | 291        |
| 6.2.11. De la ruptura con la madre e identificación con el padre en <i>Entre los rotos</i> .....                                      | 299        |
| 6.2.12. De las formas de la violencia moral y la fagocitación de la madre en la novela de Ventura Medina.....                         | 311        |
| 6.2.13. Del mandato de masculinidad en <i>Entre los rotos</i> .....                                                                   | 313        |
| 6.2.14. Sobre el círculo de la violencia en <i>Entre los rotos</i> .....                                                              | 320        |
| 6.2.15. Otras formas de violencia y sus consecuencias representadas en las novelas de Nizri y Ventura Medina.....                     | 323        |
| 6.2.17. Del reconocimiento de la madre en <i>Vida propia</i> y <i>Entre los rotos</i> .....                                           | 335        |
| <b>6.3. Sobre las formas de violencia contra las mujeres y su subversión en <i>Cometierra</i> en diálogo con <i>Antígona</i>.....</b> | <b>338</b> |
| 6.3.1. Introducción.....                                                                                                              | 339        |
| 6.3.2. Objetivos y planteamientos.....                                                                                                | 347        |
| 6.3.3. Aproximación a las fuentes de pensamiento.....                                                                                 | 352        |
| 6.3.4. Marco teórico.....                                                                                                             | 356        |
| 6.3.5. Sobre las obras y sus autores.....                                                                                             | 358        |
| 6.3.6. Del resurgir de <i>Antígona</i> en <i>Cometierra</i> .....                                                                     | 360        |
| 6.3.7. De la subversión de <i>Cometierra</i> .....                                                                                    | 392        |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6.3.8. La niña bruja y el mundo subterráneo.....                            | 399 |
| 6.3.9. Una política vincular.....                                           | 406 |
| 7. Conclusiones.....                                                        | 410 |
| 7.1. Conclusiones generales.....                                            | 410 |
| 7.2. Conclusiones finales. A propósito de las heroínas.....                 | 419 |
| 8. Discusión .....                                                          | 425 |
| 9. Bibliografía.....                                                        | 431 |
| 9.1. Fuentes primarias: novelas hispanoamericanas analizadas .....          | 431 |
| 9.2. Fuentes secundarias: investigaciones, ensayos y textos literarios..... | 431 |

## 1. INTRODUCCIÓN

La humanidad occidental está obligada a llegar a una síntesis en la que el mundo femenino — en su aislamiento tan unilateral como el masculino— se vea incluido dentro de una unidad fecunda. Solo entonces se volverá también posible ese desarrollo de la totalidad psíquica del individuo que tan necesario resulta, si el ser humano occidental ha de estar psíquicamente a la altura de los peligros que amenazan su existencia desde el interior y el exterior.

Erich Neumann, *La gran madre*

Sobre mirar aún con los ojos de la infancia. De esa imagen/idea parte este trabajo de investigación sobre literatura hispanoamericana alrededor de cinco novelas escritas por mujeres. Esto con relación al personaje niña que emerge en las páginas de las novelas elegidas para su corpus de estudio, que también mira y narra a propósito de esos personajes infantiles que articulan su propio pensamiento a pesar de que intentasen impedirselo. Esa imagen, a su vez, surge de la exploración que realizan las narradoras dentro de sí mismas, y alrededor de la casa familiar, de los seres que la habitan, del mundo que se abre y se extiende desde allí.

La indagación que llevan a cabo las narradoras de estos textos es posible gracias a esas niñas que rememoran, que en cierto momento decidieron, aun sin saber que lo estaban haciendo, trastocar la estrategia que habían desarrollado para soportar la soledad, la frustración, para poder ser y estar en el mundo. Pero ocurre que en el mundo en el que habitan estas niñas, luego mujeres, y que remite al que habitamos nosotros, las y los lectores, aparece la violencia.

En *El hombre y sus símbolos* (Jung, 1995), el escritor y analista Joseph L. Henderson ha señalado que una característica importante del conocido mito del héroe es el hecho de que este recibe la ayuda de fuertes figuras tutelares que le ayudan con la realización de tareas que no puede llevar a cabo. Esas figuras, dice el analista, son representantes simbólicos de la totalidad de la psique. En *Mujeres y locura*, Phyllis Chesler (2019) recuerda que Psique, en su camino de pruebas, que incluía descender hasta el inframundo, impuesto por Afrodita a causa de desobedecerla por mirar el rostro del que era su esposo, Eros, no recibió ayuda de otras diosas (ni de su madre o su padre ni de sus hermanas), solo de objetos inanimados. Sus “protectores”, dice Chesler, son una hormiga, un junco, el agua, un águila y una torre.

Como Psique, las heroínas de los textos aquí analizados deben descender a las profundidades del inframundo, es decir, a las profundidades de su inconsciente; de lo oculto en la casa familiar; al vientre de lo monstruoso que parece haberle dado forma al mundo. Al igual que Psique, tampoco reciben ayuda de una figura tutelar, es decir, de sus padres, esos dioses a los que siguen con la mirada, inundada de preguntas, y a quienes no pueden llegar a causa de la violencia que los ha tomado y que, incluso, han decidido replicar, ejercer.

No obstante, aquellas heroínas niñas devienen en esas mujeres que pueden otorgar ayuda a otras y otros, porque con su andar arrojan luz sobre aquella violencia que un día las atrapó (dentro del texto, en el mundo de la ficción, pero también

fuera de la instancia literaria). Porque señalaron la violencia que tomó las vidas de sus madres, esa violencia que ocasionó que esas madres, al contrario de Deméter, no pudieran ir en busca de sus hijas; porque, como Perséfone, un día, cuando eran muy jóvenes, fueron tomadas de forma intempestiva por la violencia. Porque los relatos de sus respectivos caminos de indagación a través de la memoria, de los afectos, del cuerpo, narran distintas formas de subvertir esa violencia —dan cuenta de que puede ser posible subvertir esa violencia— dentro de sí mismas, y en el mundo.

En estas novelas, las hijas, cuyas voces sigue este trabajo de investigación, son las que buscan, de distintas formas, en distintas dimensiones, a esa madre. Y, a través de su relato, recuperan su historia y llegan al entendimiento de su persona; o reflejan la imposibilidad de recomponer el vínculo con la madre a causa de la violencia o del dolor; o restablecen su orden simbólico a través de la subversión de la violencia del orden que les borró el nombre y la voz; o, aun cuando no consiguen recuperar a su madre, subvierten esa violencia que se llevó a otras madres, a otras hijas, tomando la palabra: nombrando, escribiendo. Por estas razones, este trabajo de investigación tiene como centro el tema del vínculo madre e hija e indaga en las causas de su ruptura, de su imposibilidad. Así mismo, a propósito del vínculo con la madre, de la recuperación de su orden simbólico que cifra la hija, este trabajo indaga en las consecuencias de la violencia en los distintos personajes que configuran el mundo afectivo de las narradoras/protagonistas de estas historias.

Así, esta investigación, alrededor del diagrama del viaje de la heroína propuesto por Maureen Murdock, analiza, en su primera parte, el camino de formación en el pasaje de la infancia y a través de la memoria en las obras *Lo que no aprendí* (2014), de Margarita García Robayo, y *El cuerpo en que nací* (2020), de Guadalupe Nettel. En la segunda, las causas y las consecuencias de la ruptura con la madre y la identificación con el padre en las novelas *Vida propia: novela basada en la vida de Esther Schoenfeld* (2000), de Vicky Nizri, y *Entre los rotos* (2021), de Ventura Medina, a propósito de este hito del viaje. Por último, en la tercera, el descenso de la heroína al inframundo y su viaje de retorno en *Cometierra* (2021), de Reyes, a causa de la pérdida de la madre y con relación al restablecimiento del orden simbólico de la madre a partir del ejercicio de una política vincular.

El análisis de las novelas alrededor de estos temas parte de la teoría del viaje del héroe (siguiendo a Carl G. Jung y Joseph Campbell) y sigue el diagrama del camino de la heroína propuesto por Maureen Murdock. Ello porque estas narraciones brindan la experiencia de formación, transformación, deformación y reconstrucción de un sujeto (de una consciencia, de un alma). Así mismo, porque estas heroínas no negocian su ser, no se sacrifican y encuentran la forma de subvertir la violencia. A propósito de esto, Henderson subrayó que la imagen del héroe se desarrolla de una manera que refleja cada etapa de la evolución de la personalidad humana. Por tanto, es posible y necesario pensar en otros héroes y otras heroínas; y también, como sugirió M. Bajtín (1985), es necesario incluir otras observaciones del héroe en conflicto con su tiempo.

Este trabajo de investigación analiza cómo y de qué manera, o por medio de qué mecanismos, las heroínas de las novelas analizadas fueron capaces de lograr la no subyugación del yo, de señalar la violencia y subvertirla. Esto resulta necesario porque, como ha manifestado Manuel Asensi en su teoría de los modelos del mundo, por medio del acto de lectura como mecanismo de reducción alegórica y del ‘afepto’ se produce un modelo del mundo; y, en los modelos del mundo que brindan estas novelas, un sujeto, una niña, una joven logra transformar la oscuridad ocasionada por la violencia, dentro de sí mismas, pero también en su entorno. Este trabajo repara en los actos de heroicidad de las narradoras/protagonistas en la cotidianidad que, siguiendo el planteamiento de la antropóloga Rita Segato, pueden inscribirse como actos contra las pedagogías de la crueldad instaladas en el mundo.

Así también, sigue los planteamientos en torno a la novela de formación femenina en Hispanoamérica en los ensayos de las investigadoras María Inés Lagos y Zulema Moret, que han considerado para sus propuestas, al igual que Murdock, el hecho de que la experiencia de la protagonista femenina, es decir, los hitos de su viaje, se configura de una forma distinta a la del héroe masculino. Así pues, siguiendo los planteamientos de Lagos y Moret, este trabajo identifica de qué manera la subversión de esta forma literaria ocurre a través de los actos y de la voz de la protagonista que no negocia con el entorno, que logra la individuación y la integración de su consciencia. Esta investigación, pues, sigue las voces de estas hijas que se adentraron, de distintas formas y en distintas dimensiones, en su madre, en la oscuridad de la tierra y en sí mismas para vencer a la violencia instaurada en el

mundo que, en palabras de Segato (2018) a propósito de las pedagogías de la crueldad, habitúan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas.

Adentrarse en la figura de Deméter implica que te atraquen, te violen, que no logres entender nada, que sientas rabia y dolor, para, más tarde, recuperarlo todo y nacer de nuevo. ¿Y qué significa todo esto, salvo la consciencia del principio universal de la vida, el destino de todo mortal? ¿Qué queda entonces para la figura de Perséfone? Sin duda, dejando a un lado el drama repetido de la creación y la muerte, queda aquello que constituye la estructura del ser vivo: concretamente, la singularidad del individuo y su subyugación al no-ser.

Jung y Kérenyi, *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*

## 2. PLANTEAMIENTOS. OBJETOS DE ESTUDIO

Este trabajo de investigación ha partido de la idea de que el diagrama del camino de la heroína y el relato de formación femenina comparten hitos o estaciones similares, ya que el mito del viaje del héroe permite abordar esta forma literaria de forma paradigmática. Ambos, el viaje de la heroína y el relato de formación femenina, comparten, por ejemplo, el hito de la ruptura o separación de la heroína con la madre. En su camino, esta investigación ha identificado que hay otro hecho que se constituye como un hito porque aparece durante el viaje o en el proceso de formación a causa de la violencia instaurada en las sociedades: este hecho es el encuentro con la violencia contra las mujeres, incluso en la infancia. La heroína atraviesa un umbral hacia otro estado de consciencia, hacia otro mundo a causa de ese encuentro. Entonces se produce el descenso, la ruptura, a causa del dolor. Esa violencia, en las novelas aquí analizadas, es ejercida sobre la heroína o sobre otra mujer (a veces otra niña u adolescente) que forma parte de su entorno.

Esta tesis sugiere que las novelas aquí analizadas exponen cómo este tránsito, es decir, el descubrimiento y enfrentamiento con la violencia, ocurre en soledad y desamparo, aún en la niñez; que estas novelas reflejan las consecuencias de esta violencia en las heroínas, las narradoras/protagonistas de estas obras; pero también en sus madres; que así mismo dan cuenta de cómo la ruptura o separación con la madre suele ocurrir como consecuencia de la violencia contra las niñas y mujeres, o de la no aceptación de la transmisión de una forma de ser.

Este trabajo sugiere que las novelas aquí analizadas dan cuenta de cómo el camino de la heroína o su proceso de formación es distinto al viaje del héroe o al *Bildungsroman* masculino (a partir de los cuales se ha establecido que una obra se inscriba dentro de esta categoría), porque el camino de la heroína es distinto; esto a causa de que el personaje femenino debe enfrentarse con estaciones o conflictos diferentes a los del personaje masculino a causa de los mandatos alrededor de los roles de género, las ideas sobre femineidad en una sociedad determinada y de la violencia que es ejercida sobre las niñas y mujeres a causa de la violencia patriarcal.

Pero estas novelas exponen o brindan a una heroína que, a pesar de todas esas dificultades, logra volver del inframundo, es decir, de la oscuridad y del dolor, consigue la integración de su persona, e incluso logra subvertir la violencia que encontró en su camino rompiendo el silencio alrededor de esta, integrando la historia de su madre, o estableciendo políticas alrededor de los vínculos y de la preservación de la vida; una heroína que transforma las estrategias que debió utilizar para sobrellevar los conflictos con el entorno en actos contra la crueldad de su contexto, del mundo; una heroína que llevó a cabo un viaje de indagación para sí misma y que, finalmente, o incluso desde su infancia, no cedió a los mandatos de ese entorno. Así, pues, esta tesis también sugiere que estas novelas narran formas de subvertir la violencia a través de los actos y las voces de sus protagonistas.

Este trabajo de investigación analiza cinco novelas del ámbito hispanoamericano escritas por mujeres. Las cinco novelas han sido publicadas, por

primera vez, dentro de los primeros veinte años del siglo XXI. Tres de las cinco obras aparecieron originalmente en México, país natal de sus autoras; mientras que las dos restantes fueron publicadas, en su primera edición, en Colombia y Argentina/España. Las obras fueron seleccionadas a propósito de que sus tramas reflejan los hitos del viaje de la heroína/camino de formación, atravesado por la violencia contra las mujeres y la pérdida y búsqueda de la madre.

El corpus de esta investigación está formado por las novelas *Vida propia: novela basada en la vida de Esther Schoenfeld*<sup>1</sup>, de Vicky Nizri (2000); *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel (2020); *Lo que no aprendí*, de Margarita García Robayo (2014); *Entre los rotos*, (2021) y *Cometierra*, de Dolores Reyes (2020). Cada capítulo de este trabajo, después de su introducción y antes del análisis correspondiente, contiene el resumen de la o las novelas que allí se analizan y su ficha bibliográfica. Las ediciones de estas obras que se han utilizado en este estudio han sido señaladas en el análisis correspondiente y en la bibliografía al final de esta investigación.

El viaje que propone este texto se desarrolla según los siguientes itinerarios:

1. En la primera parte, por un lado, con el análisis de *Lo que no aprendí*, de Margarita García Robayo, esta investigación repara en el tránsito de una niña que decide salir a explorar el mundo del afuera y en el tránsito de una mujer escritora que acude a la ficción para hablar sobre el abuso en la infancia y su silenciamiento en el entorno familiar; por otra parte, el análisis de *El cuerpo en que nací*, de Nettel,

---

<sup>1</sup> En adelante, *Vida propia*.

permite continuar explorando el viaje de indagación de una mujer que acude a la mirada de la niña que fue y al desentrañamiento de los acontecimientos que atravesaron su cuerpo para entender de qué está hecha y cómo ha podido resistir, las inclemencias del afuera, la soledad. El viaje empieza, pues, en la infancia a propósito de la perspectiva infantil con la que también han sido narradas estas novelas.

2. En la segunda parte, el viaje continúa alrededor del hito/motivo sobre la ruptura con la madre, su búsqueda y su recuperación. Este es el centro o el corazón del viaje, es decir, de esta investigación: a través del análisis de *Vida propia*, a propósito del análisis del retrato de los padres que se configura en la obra y del retrato de su narradora, Esther. Este corpus atiende a la mirada de las hijas, y a través de la historia de Esther puede reparar en la vida de una madre con el objetivo de brindar respuestas a por qué ocurre esa ruptura, por qué hija y madre se separan la una de la otra. Así lo exige su trama, como ocurre en el caso de *Entre los rotos*, cuya búsqueda de la madre se cifra en la necesidad de la heroína de tomar consciencia de la violencia que hizo imposibles los vínculos. Es a través de las obras de Nizri y Ventura Medina que este trabajo identifica la violencia que tomó la vida de las madres.

3. En la tercera parte, el viaje se detiene en el descenso al inframundo de una chica, todavía una niña. A través del análisis de *Cometierra*, de Reyes, este trabajo de investigación analiza el camino de retorno hacia la toma de la voz de la heroína; pero también a través del análisis de esta novela se centra en sus objetivos de

identificar las formas de violencia contra las mujeres, así como en las formas en las que la heroína la subvierte, que es el faro que, en definitiva, ha guiado este proyecto de investigación.

Pero la representación del viaje de la heroína no es, sin embargo, la única característica que une a las obras que aquí se analizan. Estas cinco novelas tienen varios rasgos en común que vinculan tanto a sus narradoras como a sus tramas y los motivos que se cifran en estas.

Las novelas que forman parte de este objeto de estudio son narradas, como se ha dicho antes, desde los ojos de la infancia. Las narradoras, desde el presente de la enunciación, próximo o lejano de aquella que niña que fueron, acuden a ella para narrar lo que allí sucedió. Es decir que las historias son narradas también desde una perspectiva infantil, de tal manera que en todas estas obras emerge una niña como personaje. Esa niña puede surgir como una invención o una máscara, como ocurre en la novela de García Robayo; puede aparecer en la voz, en la garganta, de la mujer adulta que rememora e indaga, como ocurre en el caso de las obras de Nettel y Ventura Medina; puede surgir nítidamente, tomar la voz del relato y cuestionar y contar, como sucede en el caso de la novela de Nizri; o puede que esta niña sea aún la que narra, como en el caso de la novela de Reyes, cuya protagonista es apenas una adolescente.

Ocorre también que, en todas estas novelas, las narradoras y protagonistas llevan a cabo un ejercicio de rememoración e indagación alrededor de la construcción de su identidad o de un camino de formación. La única obra cuya narradora no hace un viaje a través de la memoria es *Cometierra*; aun así, la protagonista necesita recordar, para acceder a sí misma, para recomponerse.

A propósito de la infancia y la indagación, estas obras dan cuenta del proceso de formación o iniciación a la vida adulta: en la raíz y/o en el centro de cada relato, pulsa lo que aconteció; desde allí se indaga y se emprende el viaje. En *Cometierra*, por ejemplo, la protagonista homónima vuelve a su infancia a causa de la pérdida de su madre: allí es el único sitio en el que la puede encontrar, allí es, entonces, el lugar donde se produjo el encuentro con el dolor y donde halló su don.

La protagonista de la obra de Nettel empieza su rememoración a partir de su nacimiento, a causa de un lunar en el ojo con el que nació. El centro de su historia es la infancia en la que aprendió a habitar: su relato de formación no podría entenderse si no es a través de esos años, del relato de lo que allí le aconteció al cuerpo y a la consciencia de la niña que fue. Por otra parte, la trama de la primera parte de *Lo que no aprendí*, por ejemplo, narra las vacaciones de una niña llamada Catalina en las que se produce una ruptura con el padre a causa de su silencio y que la inscribe en la orfandad. Así también, por ejemplo, la narradora de *Entre los rotos* vuelve a su niñez para buscar a su hermano, tomado por la violencia del padre: aún

con los ojos de la infancia narra el dolor, y el horror, que tuvieron que atravesar ambos niños y también su madre, a causa de esta violencia.

Una cuestión importante que une a estas novelas es que todas reflejan cómo el enfrentamiento con la violencia en el camino se produce en la infancia, es decir, de qué manera la pérdida de la inocencia, el tránsito hacia el mundo de la violencia, se va cifrando mucho antes de que el cuerpo transite hacia la adolescencia o adultez. También cómo ese tránsito ocurre en soledad y en desamparo, lo que permite sugerir que estas novelas cuentan en distintas dimensiones la forma en la que las estaciones del mito del héroe o del viaje de la heroína, incluso el descenso a las profundidades, ocurre también en la infancia.

Igualmente significativo es que estas novelas traten el proceso de iniciación en el sentido de que la protagonista adquiere un estado de consciencia distinto, y pueda romper el silencio y escribir a pesar del dolor, como ocurre en el caso de las obras de García Robayo y Nettel; o llegar a un entendimiento de su propia consciencia, de las personas a las que ama o de la vida que la reconforta, como ocurre en el caso de las novelas de Nizri y Ventura Medina; o puede ocurrir que la niña se transforma en una bruja que utiliza su fuerza, y sus dones, para transformar su dolor, para evitarlo.

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1. Objetivos generales

Este trabajo de investigación sobre las novelas que forman parte del corpus y en relación a sus planteamientos y su metodología, tiene los siguientes objetivos:

Identificar las figuraciones de los hitos del diagrama del camino de la heroína propuesto por Maureen Murdock (considerando la teoría sobre el mito del héroe planteada por Jung, como también el esquema del viaje propuesto por Campbell) en relación con los hitos de la novela de formación femenina siguiendo los postulados de María Inés Lagos y Zulema Moret a partir de esta forma literaria en Hispanoamérica.

Entorno a ello, se propone, de forma general, a través de todos los capítulos:

1. Identificar y analizar las marcas de orfandad y desamparo en el relato sobre la infancia de la heroína.
2. Reparar en la forma en la que el viaje de la heroína se lleva a cabo, también, a propósito de la rememoración e indagación del personaje.
3. Identificar y analizar formas de violencia contra la mujer (física, psicológica o moral y sexual) en la narración de la heroína, así como sus consecuencias en la dimensión psicológica del personaje, en su camino y en sus vínculos.

4. Identificar y analizar las formas en las que se producen, por un lado, la identificación, y por el otro, la ruptura tanto con el padre como con la madre.
5. Indagar en el tema de la ruptura con la madre en las novelas.
6. Identificar de qué manera se establece una búsqueda de la madre, una integración de su historia o del vínculo con ella o un restablecimiento del orden simbólico de la madre (siguiendo a Luisa Muraro).
7. Identificar y analizar las estrategias que la heroína lleva a cabo para mantenerse íntegra y no ceder a las presiones del entorno (siguiendo a María Luisa Lagos) y cómo ello configura el proceso de formación o la reconstrucción de la identidad que aparecen reflejados en estas narraciones.

### **3.2. Objetivos específicos**

Así también, de forma más específica, se propone:

1. Identificar de qué manera o a propósito de qué acontecimientos el camino de la heroína empieza en la infancia: cómo se produce la llamada, el descenso o la iniciación y la semilla de un devenir.
2. Identificar y analizar las representaciones alrededor de los roles de género y las nociones de femineidad en la sociedad en estas novelas, así como la manera en la que estas nociones forman parte del conflicto de la heroína.

3. Indagar de qué manera estas obras subvierten la forma del *Bildungsroman* femenino a través de los actos y las voces de las heroínas (siguiendo a Zulema Moret).
4. Identificar los actos heroicos de la heroína que realiza de forma cotidiana para sí misma, pero también para su entorno (siguiendo a Díaz de Sabatés y Sabatés).
5. Identificar las formas en las que esas estrategias se convierten en un acto de rebeldía, de subversión de la violencia o en una forma de llevar a cabo unas contrapedagogías de la crueldad (extrapolando a la literatura un concepto de Rita Segato).
6. Analizar el desenlace de la heroína a propósito de su proceso de autoconcienciación y su devenir. ¿Qué cuestiones, y de qué manera, se transformaron en ella durante el viaje?
7. Reparar, a propósito de la heroína que vuelve tomando la voz, en lo que cada uno de estos relatos puede decir sobre emprender el propio viaje aun a pesar de la violencia (siguiendo la teoría de los mundos posibles de Manuel Asensi).

Otros objetivos específicos de este trabajo de investigación se corresponden con los objetivos de cada capítulo, que se relacionan con las novelas y los temas que se abordan en cada uno, y que han sido descritos allí. Algunos de estos objetivos tienen relación con la identificación de las figuraciones de los ritos de paso en la infancia, las representaciones de los padres y la familia, la representación de una

experiencia distinta alrededor de ser niña y mujer, la relación de la autobiografía con la novela de formación, la identificación de la violencia moral en la madre, la identificación de la forma en la que opera el mandato de masculinidad en los varones, y la identificación de otras formas de violencia contra la mujer en cada una de las novelas.

## 4. ESTRUCTURA METODOLÓGICA

### 4.1. Del diseño de la metodología a propósito de los objetos de estudio

A través de cada una de estas novelas, esta investigación identifica y analiza de forma particular un hito distinto del viaje de la heroína. También analiza varios hitos de forma conjunta a propósito de sus planteamientos alrededor de la novela de formación femenina y de diversos motivos literarios que emergen en las tramas de estas obras: como el viaje a través de la infancia y la memoria, la ruptura con la madre a causa de la violencia y su búsqueda y recuperación y la reconstrucción de la identidad.

También analiza los siguientes temas o motivos a propósito de las decisiones de la heroína en el camino de sus actos extraordinarios: el viaje de indagación y el devenir escritora en las obras *Lo que no aprendí*, de García Robayo, y *El cuerpo en que nací*, de Nettel; la búsqueda de la madre que se cifra a propósito de la construcción de la propia identidad en las obras *Vida propia*, de Nizri, y *Entre los rotos*, de Ventura Medina; y la recuperación del orden simbólico de la madre a través del ejercicio de una política vincular en *Cometierra*, de Reyes.

Así mismo, el análisis de cada novela permite identificar y profundizar en las marcas de la violencia que la heroína debe enfrentar en sus distintas formas. Así, por ejemplo, *Lo que no aprendí*, de García Robayo propone un análisis sobre la orfandad emocional en la infancia y de la huella de la violencia sexual; mientras que *El cuerpo*

*en que nací*, de Nettel, permite reparar en las marcas de soledad y de desamparo en la infancia. Por otro lado, *Vida propia*, de Nizri, y *Entre los rotos*, de Ventura Medina, permiten analizar la eficacia de la violencia moral en las relaciones de género a través de los personajes de las madres y del vínculo roto o imposible entre madre e hija. Por su parte, la trama de *Cometierra*, de Reyes, permite analizar los distintos tipos de violencia contra las mujeres a los que la heroína niña ha tenido que enfrentar.

Por otra parte, cada obra permite identificar y analizar la manera en la que la heroína logra subvertir la violencia. A través de la escritura, pero también a través de la ruptura del silencio y de mirar hacia el abismo, como ocurre en el caso de las novelas de García Robayo y Nettel; a través del entendimiento de la historia de la madre y del señalamiento de la violencia que tomó su vida, como ocurre en el caso de las novelas de Nizri y Ventura Medina; y a través del intento, con el propio cuerpo, de recuperar la vida de otras niñas y mujeres y defender la propia, como ocurre en el caso de la novela de Reyes.

#### **4.2. A propósito de los planteamientos y sus variables**

Este trabajo de investigación aborda, principalmente, cinco variables a propósito de sus objetivos e hipótesis. Estas variables que han sido observadas y analizadas en las cinco novelas aquí analizadas en torno al camino de la heroína son:

1. La infancia como territorio en el que empieza el camino de la heroína: porque allí también surgen las pérdidas, la llamada y el descenso al inframundo. Es decir, la separación, la iniciación y el retorno que configuran el mito del héroe.
2. El encuentro con la violencia contra las mujeres desde la infancia: esta violencia física, psicológica o sexual es experimentada en el propio cuerpo, en la propia consciencia. O puede que la heroína niña descubra esta violencia porque ha sido ejecutada sobre su madre u otra niña o joven de su entorno.
3. Las causas y consecuencias de la ruptura del vínculo madre e hija: la separación es causada por la transmisión de una forma de ser y su no aceptación por parte de la heroína, las ideas en el entorno relacionadas con lo femenino y la violencia que ha tomado el cuerpo y la vida de la madre.
4. Las estrategias llevadas a cabo por la heroína en su camino de iniciación/formación/indagación: la heroína no pacta con su entorno a cambio de protección o seguridad, sino que, a pesar de la soledad y el desamparo, y a propósito de las estrategias que ha desarrollado para mantenerse íntegra, logra subvertir la violencia.
5. Las formas de recuperación e integración de la madre a propósito de su búsqueda que la heroína/narradora cifra en el camino.

Otras variables que esta tesis ha observado siguiendo sus objetivos son:

1. La relación entre el camino de la heroína y la novela de formación femenina.
2. El ejercicio de rememoración de la heroína a propósito de su búsqueda personal.
3. Las causas detrás de la identificación de la heroína con el padre o los valores asociados a lo masculino.
4. Las consecuencias de la violencia en los personajes: específicamente en las madres y en las hijas; así como las estrategias llevadas a cabo por las narradoras para sobreponerse a ellas.
5. La subversión de la forma de la novela de formación a propósito de los actos y la voz de las heroínas.

#### **4.3. De los procedimientos de esta investigación**

##### **4.3.1. Primera parte**

Para exponer de qué manera la infancia se configura como un terreno en el que empieza o tiene lugar, incluso, por vez primera, el viaje de la heroína, esta tesis ha identificado, en su primera parte, a través de las obras de García Robayo y Nettel, las figuraciones de los umbralamientos o ritos de paso que tienen lugar en el relato de la infancia siguiendo la teoría de los antropólogos Arnold Van Gennep y Victor W. Turner en sus libros *Los ritos de paso* (2008) y *El proceso ritual: estructura y antiestructura* (1996), respectivamente.

Así también, a propósito del relato sobre la infancia, acude a las nociones sobre los atravesamientos de umbral y pasaje de Walter Benjamin que expone en *El libro de los pasajes* (2017) y, a propósito de estas, acude a la interpretación de la obra benjamiana por parte del filósofo Winfried Menninghaus en su texto *El saber de los umbrales* (2013). También acude a las ideas de Silvia Molloy alrededor de la infancia y la escritura autobiográfica, ello en relación con este registro y su vínculo con la novela de formación que ha observado Zulema Moret en su texto *Esas niñas cuando crecen, ¿a dónde van a parar?* (2008). Por otra parte, realiza una observación de las estrategias que las heroínas niñas han llevado a cabo para poder seguir manteniéndose íntegras a pesar de los conflictos con su entorno, siguiendo el planteamiento de María Inés Lagos en su texto *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica* (1996).

A propósito del mito del héroe en la novela de formación y su relación paradigmática, este trabajo de investigación realiza, en el análisis de las obras de García Robayo y Nettel, una revisión de los hitos en la novela de formación femenina siguiendo los planteamientos de Zulema Moret y María Inés Lagos en torno al *Bildungsroman* en Hispanoamérica. Así, pues, identifica y analiza los rasgos de la novela de formación en estas obras, pero también las maneras en las que se produce la subversión de esta forma literaria, como ha realizado y sugerido Moret en su investigación. Así pues, esta investigación identifica y analiza en qué intersticios del texto se produce esta subversión.

#### 4.3.2. Segunda parte

Para exponer las causas y consecuencias de la ruptura con la madre, este texto, a propósito de las tramas de las novelas de Nizri y Ventura Medina, plantea un diálogo entre diversas teóricas feministas, poetisas y narradoras, psiquiatras y críticas literarias que han abordado este tema desde diversas corrientes y posturas para explicar las razones detrás de la imposibilidad de este vínculo, del silencio de la madre y de la matrofobia. Para ello acude a diversos ensayos y estudios alrededor de la omisión de la madre, la maternidad, la relación madre e hija y la salud mental de las mujeres de las autoras Siri Husvedt, Adrienne Rich, Phyllis Chesler, Victoria Sau, María Milagros Rivera Garretas, Laura Freixas y Judith Herman. Así mismo, acude a las ideas de varios estudios sobre la relación madre e hija en la literatura.

Además, a propósito de ese diálogo y de la búsqueda e integración de la madre que llevan a cabo las narradoras de *Vida propia* y *Entre los rotos*, expone el planteamiento de la filósofa italiana Luisa Muraro sobre el saber amar a la madre o restablecer su orden simbólico. Así mismo, para identificar las razones detrás del silencio de la madre en las que indagan las narradoras de estos textos sigue los planteamientos de Victoria Sau y Rita Segato en sus textos *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*<sup>2</sup> (1995) y *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*<sup>3</sup> (2003), a propósito de sus planteamientos sobre la fagocitación de la

---

<sup>2</sup> En adelante también, *El vacío de la maternidad*.

<sup>3</sup> En adelante también, *Las estructuras elementales de la violencia*.

madre y la eficacia de la violencia moral, respectivamente. Además, para señalar las consecuencias de la violencia en las madres que se narra en ambas novelas, esta parte de la investigación sigue la teoría de Lenore Walker sobre el síndrome de la mujer maltratada y el ciclo de la violencia.

#### 4.3.3. Tercera parte

Esta parte de la investigación analiza el descenso al inframundo que atraviesa la protagonista homónima de *Cometierra*, la novela de Dolores Reyes, por la pérdida de su madre, que es causada por su asesinato a manos de su pareja, padre de Cometierra. A través del relato de Cometierra, y siguiendo los estudios de Rita Segato sobre la violencia contra las mujeres en Latinoamérica, este capítulo identifica las formas de la violencia que debe enfrentar la heroína desde su infancia a causa de que esta es ejecutada sobre varias mujeres de su entorno y también a causa de su don, que le permite ver qué ha sido de las personas cuya tierra traga. También, a propósito de los actos del personaje y en diálogo con *Antígona*, de Sófocles, repara en las formas en las que la heroína se opone a la violencia.

## 5. MARCO TEÓRICO

### 5.1. De las fuentes de pensamiento y evidencia alrededor de cada eje de esta investigación

Cada parte o capítulo de este trabajo de investigación, a propósito de sus respectivos motivos, objetivos y planteamientos, expone un apartado dedicado a las fuentes de pensamiento y evidencia para describir el camino de ideas detrás de cada análisis. Así, por ejemplo, en la primera parte, alrededor de las fuentes de pensamiento, describe cómo la novela de formación y el camino de la heroína pueden leerse conjuntamente, de forma paradigmática, o cómo una novela de formación puede dar cuenta del proceso de cognición a través del cuerpo.

Así también, cada capítulo expone un apartado dedicado al marco teórico para desarrollar los postulados teóricos que sigue en su análisis. De esta manera, por ejemplo, en la primera parte expone las observaciones y planteamientos de María Inés Lagos y Zulema Moret sobre la novela de formación femenina en Hispanoamérica en sus textos *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica* (1996) y *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* (2008), respectivamente. Mientras que en la segunda parte expone, entre otros, planteamientos entorno a la violencia, en qué consiste la teoría de Lenore Walker sobre el síndrome de la mujer maltratada; así como de qué se trata el mandato de masculinidad descrito por Rita Segato en varios de sus textos. Por otra parte, en el tercer capítulo, expone distintos postulados de Segato sobre las formas de la violencia contra la mujer en Hispanoamérica.

Aunque cada capítulo o parte de esta investigación se centra en un hito del camino de la heroína, el camino a través de la infancia y la memoria, la ruptura con la madre, y el retorno a través de la subversión de la violencia, y responde a su propio marco teórico alrededor de estos temas y motivos, así como a la teoría necesaria alrededor de una forma o registro o estrategia literaria (novela de formación, autobiografía, relato especular, etc.) o de un concepto antropológico social o filosófico (mandato de masculinidad, ritos de paso o recuperación del orden simbólico de la madre), los capítulos siguientes reparan en estas cuestiones a partir de la teoría que ya ha sido expuesta.

Así, por ejemplo, las nociones alrededor del *Bildungsroman* femenino que se trabajan a través de toda la investigación parten de las ideas de Moret y Lagos que se exponen dentro del marco teórico de la primera parte y que se corresponden al estado de la cuestión del que parte esta tesis. Así mismo, la teoría sobre la forma en la que se lleva a cabo una recuperación del orden simbólico de la madre en *Cometierra* parte del planteamiento de Muraro expuesto en la segunda parte alrededor de la búsqueda de la madre.

Sin embargo, tanto el planteamiento de Muraro, así como las observaciones de Lagos y Moret entorno a la novela de formación, o la noción de la violencia que se constituye como un hito en el camino son ejes vertebradores de este estudio. Por esta razón, este apartado expone brevemente estos planteamientos en conjunto con

los demás postulados teóricos que, de igual manera, forman el eje vertebral de esta investigación.

## **5.2. Sobre los postulados teóricos vertebrales de la investigación**

Esta tesis acude y retoma distintos postulados teóricos y planteamientos en todos sus capítulos:

1. A propósito del viaje de la heroína: el mito del viaje del héroe y el esquema de su camino, siguiendo a Carl Gustav Jung y Joseph Campbell, respectivamente.
2. El diagrama del camino de la heroína, siguiendo a Maureen Murdock.
3. En torno a los actos extraordinarios de la heroína y de sus actos de subversión de la violencia: el planteamiento alrededor de las contrapedagogías de la crueldad, propuesto por Rita Segato; y la idea alrededor de un nuevo concepto de heroicidad alrededor de la heroína o protagonista femenina planteados por los investigadores Gabriela Díaz de Sabatés y Marcelo Sabatés.
4. Alrededor de la novela de formación y su papel en el mundo real: la teoría de los mundos posibles planteada por Víctor Asensi.
5. Los planteamientos de Lagos y Moret alrededor del relato de formación femenino en Hispanoamérica (a propósito de la subversión de la forma, las estrategias de la heroína y la censura o la relación entre esta forma literaria y la autobiografía)

6. A propósito de la violencia en el camino de la heroína, este texto acude a diversas teorías sobre las consecuencias de la violencia contra las mujeres planteadas por la antropóloga Rita Segato en distintos textos. Específicamente sobre la idea de la violencia sexual que se constituye como hito, este texto acude a la explicación de la psicóloga e investigadora Judith Herman.
7. La recuperación del orden simbólico de la madre propuesto por Luisa Muraro.

#### 5.2.1. Del mito del viaje del héroe y del diagrama del viaje de la heroína. Jung, Campbell y Murdock

##### 5.2.1.1. A propósito de Jung: *el bien encontrado será el ser mismo indiviso*

En el capítulo “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, del libro *El hombre y sus símbolos*, concebido y realizado por Carl Gustav Jung (1995), el escritor y analista jungiano Joseph L. Henderson explica que el mito del héroe es el mito más y mejor conocido del mundo. El mito del héroe se halla en la mitología clásica de Grecia y Roma, en la Edad Media y en las tribus contemporáneas primitivas. Henderson señala que, aunque los mitos varían en detalle, mientras más se los examina de cerca más se mira que son muy similares en cuanto a estructura. Su función esencial es desarrollar la consciencia del ego individual; es decir, que se dé cuenta de su propia fuerza y debilidad “de una forma que le pertrechará para las arduas tareas con las que se enfrentará en la vida” (p. 112). El analista señala que en

el sentido psicológico la imagen del héroe se describe como los medios simbólicos por los cuales el ego se separa de los arquetipos evocados de las imágenes paternas de la infancia.

Como explica Henderson a propósito del viaje del héroe, el doctor Carl Gustav Jung llamó “la batalla por la liberación” a la lucha del hombre primitivo por alcanzar la consciencia. En esta batalla el *ego* está en conflicto con la sombra. La sombra, según Jung, contiene los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables de la personalidad y así también contiene aspectos positivos, como el impulso creador.

[...] este conflicto se expresa por la contienda entre el héroe arquetípico y las cósmicas potencias del mal, personificadas en dragones y otros monstruos. En el desarrollo de la consciencia individual, la figura del héroe representa los medios simbólicos con los que el ego surgiente sobrepasa la inercia de la mente inconsciente y libera al hombre maduro de un deseo regresivo de volver al bienaventurado estado de la infancia, en un mundo dominado por su madre (p. 118).

Henderson subraya que el mito del héroe, sin embargo, no muestra o asegura que se produzca esa liberación, sino que muestra cómo es posible que esta batalla se produzca para que el héroe —o la heroína— pueda alcanzar la consciencia.

Jung, a propósito de ese conflicto en el interior que, aunque genera las condiciones para el verdadero crecimiento produce un desgarramiento, y que surge cuando en el sujeto se despierta una necesidad por la individuación, manifestó que todas “las fuerzas tendientes a la unidad, todo ese sano buscarse a sí mismo, se rebelará contra el desgarramiento, con lo cual la posibilidad de la unificación

interna, buscada siempre fuera, se hará consciente. El bien encontrado será el ser mismo indiviso” (en Van der Post, 1997).

Este trabajo de investigación, a propósito de la teoría sobre el mito del héroe, que a partir de Jung describieron y esquematizaron Campbell y Murdock, identifica, a propósito del viaje sobre la autoconcienciación durante el proceso de formación en los personajes femeninos de las obras que aquí analiza, las formas en las que la heroína de cada una de estas novelas logra la individuación y vence al monstruo de la oscuridad, es decir, a la violencia en su entorno, alrededor de sus vínculos, esa violencia que afectó su cuerpo y su consciencia.

#### 5.2.1.2. A propósito de Campbell: el esquema del viaje del héroe

El mitólogo Joseph Campbell describió en su libro *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*<sup>4</sup> (1959) las etapas y los hitos que tienen lugar en la aventura del viaje del héroe. El viaje, según Campbell, consta de tres etapas: la de separación, la de pruebas y victorias en la iniciación, y la del regreso. Cada una de estas etapas consta de los siguientes hitos (p. 40).

En la etapa de la separación o partida: la llamada de la aventura o de las señales de la vocación del héroe; la negativa al llamado o de la locura de la huida del dios; la ayuda sobrenatural, es decir, ‘la ayuda inesperada que recibe quien emprende la aventura adecuada’; el cruce del primer umbral; y el vientre de la ballena o el paso

---

<sup>4</sup> En adelante, *El héroe de las mil caras*.

al reino de la noche. En la etapa de las pruebas y victorias: el camino de las pruebas o del aspecto peligroso de los dioses; el encuentro con la diosa o la felicidad de la infancia recobrada; la mujer como tentación (del pecado y la agonía de Edipo); la reconciliación con el padre y la gracia última.

Sobre la última etapa, la del regreso y la integración a la sociedad, Campbell señala que esta acarrea una serie de dificultades alrededor del desinterés por las penas del mundo a causa del profundo reposo o la iluminación, o el desprecio con el que pudiera encontrarse al volver o el castigo que pudiera enfrentar por usar la violencia en el camino. Alrededor de estas cuestiones la etapa puede contener los siguientes hitos: la negativa al regreso o el mundo negado; la huida mágica; el rescate del mundo exterior; el cruce del umbral del regreso o la vuelta al mundo normal; la posesión de los dos mundos; y, finalmente, la libertad para vivir o la naturaleza y función de la última gracia.

El mito del viaje del héroe, como el esquema de Campbell, guarda relación con la definición y los hitos del *Bildungsroman* clásico, que recoge María Inés Lagos en su investigación sobre esta forma literaria en Hispanoamérica (1996). En el viaje del héroe, como en este tipo de novela, según los estudios de Wilhelm Dilthey que le dieron nombre en 1870, se puede observar un desarrollo en la vida del individuo en el que cada etapa tiene un valor intrínseco y en el que los conflictos aparecen como hitos necesarios que debe atravesar el individuo en su camino hasta la madurez y la armonía, como ha explicado Martín Swales (en Lagos 1996).

Por otra parte, estos hitos que se consideran determinantes para dar el calificativo de *Bildungsroman* y que distinguió Jerome Buckley (1974, en Lagos 1996) se pueden observar en esta descripción (aunque el investigador señaló que, como en ninguna narración se cumplen todos, el término se puede acuñar a las narraciones que incluyan la mayoría a excepción de dos o tres):

[El] protagonista es un niño sensible que crece en el campo o en la provincia y cuya familia se opone a sus fantasías y ambiciones, razón por la cual no logra educarse. Deja la provincia y se marcha a la ciudad, lleva una vida independiente y allí comienza su verdadera educación. Tiene por lo menos dos aventuras amorosas, una representa el amor puramente físico y la otra el amor verdadero. Se adapta a su ambiente social, madura y se siente preparado para volver a su hogar (p. 33).

El esquema de Campbell, sin embargo, no puede aplicarse a la aventura hacia individuación o toma de consciencia de las protagonistas femeninas<sup>5</sup>. De la misma manera, como se expone en breve, tampoco la novela de formación femenina puede cumplir con todos estos hitos. Porque la protagonista femenina, desde niña, tiene que enfrentarse a pruebas distintas a las del héroe masculino. Así lo reflejan las novelas aquí analizadas. En estas, las heroínas necesitan reconciliarse con la madre y consigo mismas porque aquella diosa —la madre— las ha desterrado de su cuerpo o porque han sido separadas la una de la otra a causa de la violencia. Ocurre además que la negativa al llamado está más relacionada con el dolor que con el miedo, y que el entorno le pide a la heroína no responder a la llamada mientras la amenaza con castigarla si acude y emprende su propio viaje. Es ella misma, luego, la diosa (la

---

<sup>5</sup> Este trabajo de investigación no sigue de forma particular el esquema de Campbell, pero sí acude a sus ideas y explicaciones sobre el viaje del héroe para analizar lo que ocurre en determinados hitos, aunque desde una perspectiva, como se explica en breve, que considera la experiencia distinta de la heroína, es decir, de las mujeres.

bruja, la escritora, el ser humano) que necesita encontrar o recuperar. Es por ello por lo que este trabajo acude al diagrama sobre el viaje de la heroína propuesto por la psicoterapeuta jungiana Maureen Murdock.

#### **5.2.1.3. Del diagrama de Murdock: sobre la ruptura con la madre, la identificación y traición del padre y la recuperación del vínculo con la madre**

En *Ser mujer, un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad* (2014), la psicoanalista estadounidense Maureen Murdock propone un diagrama del viaje de la heroína. Este esquema tiene como centro y eje restablecer la escisión con lo femenino. El diagrama de Murdock, que deviene en parte del esquema de Campbell, parte de que su trabajo como psicoterapeuta le llevó a plantear que el viaje hacia la autoconcienciación que realizan las mujeres tiene otras etapas, distintas al esquema que propone Campbell que, como ha señalado la crítica literaria en los últimos años, está orientado hacia los valores masculinos.

En su ensayo, Murdock plantea que el viaje de la heroína empieza con el rechazo de la madre y de lo femenino; que la llamada al viaje se produce en la heroína a propósito de la necesidad de la búsqueda de su identidad (una identidad que se ha resquebrajado o perdido). La psicoterapeuta señala que esta pérdida de la identidad puede deberse al hecho de haber seguido valores patriarcales que han alejado a la heroína de su madre, de su cuerpo, de su tiempo y también de los deseos de la niña que fue.

El viaje que plantea la psicoterapeuta consta de los siguientes hitos o etapas (p. 14): 1) Alejamiento de lo femenino. 2) Identificación con lo masculino y reunión de aliados. 3) Las pruebas del camino; enfrentamiento con ogros y dragones. 4) Encuentro del tesoro del éxito. 5) Despertar los sentimientos de aridez espiritual: muerte. 6) Iniciación y descenso a la Diosa. 7) El urgente anhelo de reconectar con lo femenino. 8) Sanación de la ruptura madre/hija. 9) Sanación de lo masculino herido. 10) Integración de lo masculino y lo femenino.

Sobre este diagrama de Murdock, este trabajo se centra en los hitos alrededor de la ruptura con la madre y la identificación con el padre, la iniciación o descenso a la diosa a propósito de una pérdida, el enfrentamiento con ogros y dragones (es decir, con la violencia) y la sanación del vínculo con la madre.

Sobre la ruptura con la madre Murdock ha señalado que las hijas suelen experimentar un conflicto entre querer una vida más libre que sus madres y al mismo tiempo necesitar su aprobación. “Para llevar a cabo esta separación, muchas jóvenes hacen de sus madres una imagen arquetípica de mujer vengativa, posesiva y devoradora, que deben rechazar para sobrevivir” (p. 33). Por otra parte, sobre la identificación con el padre, la autora ha señalado que esta se produce debido al mito predominante en la cultura alrededor de que las cuestiones asociadas a lo masculino tienen mayor valor. Sin embargo, a propósito del rechazo de la madre a la hija y de la posibilidad de encontrar en el padre una mirada, la psicoterapeuta acude a la diosa Atenea para explicar lo que significaría ser una hija del padre: aquella que

coloca los valores patriarcales por encima de su vínculo materno. En la trilogía de Esquilo, escribe Chesler (2014), cuando Atenea decidió votar por la liberación de Orestes, que había matado a su madre Clitemnestra, manifestó:

Mi labor es emitir el último veredicto,  
Y lanzo esta piedra a favor de Orestes.  
Porque no tuve madre que me alumbrara,  
con todo mi corazón apruebo lo varonil;  
que venza Orestes frente a vuestro voto empatado (p. 129).

En relación con la confrontación con ogros y dragones, Murdock ha señalado que la heroína está sola en la noche vagando por el camino de las pruebas. Ello porque ha salido del hogar que constituye el lugar de lo conocido. En ese camino encuentra adversarios que intentan engañarla, llevándola a callejones sin salida. Murdock, en su ensayo, aborda el tema del rechazo de la madre, la negligencia del padre, el abuso por parte de sus amantes y el conflicto con el entorno a causa de los prejuicios alrededor de su género. Pero también se refiere a la necesidad de la heroína de romper con todo ello, es decir, de la necesidad de cumplir con la tarea que tiene consigo misma, con el anhelo de subvertir la violencia.

A propósito de ello, esta investigación, a través de las novelas que forman parte de su corpus, ha identificado que la heroína se encuentra vagando sola por el camino de las pruebas porque ha sido arrojada al desamparo a causa de la orfandad emocional o de la violencia, que ha salido de su hogar, que no era un lugar seguro ni confrontable, para encontrarse o ser ella misma; que los callejones sin salida son las experiencias alrededor de la violencia que intentan ejecutar, o ejecutan, sobre su cuerpo y su consciencia. Que la fragmentación de su ser, que sin embargo logra

recomponer, se debe al encuentro con esa crueldad. Esta tesis, entonces, identifica las marcas de esa violencia.

### 5.2.2. De la recuperación del orden simbólico de la madre. Luisa Muraro

A propósito de la importancia de la restitución del vínculo con la madre en el camino de la heroína planteado por Murdock, así como de la necesidad de reparar en las causas y consecuencias del silencio de la madre y de la ruptura con ella que cifran en sus relatos, en mayor o menor medida, las protagonistas de las novelas aquí analizadas, esta investigación sigue una propuesta de la filósofa Luisa Muraro sobre la recuperación del orden simbólico de la madre a través del reconocimiento de su autoridad, de su lenguaje. (Este planteamiento ha sido expuesto con mayor profundidad en la segunda parte de esta tesis)<sup>6</sup>.

En su libro *Nombrar el mundo en femenino*, María Milagros Rivera Garretas (1994) describe las etapas del viaje para recuperar a la madre a propósito del planteamiento de Muraro. Una de las etapas de ese viaje requiere otorgar la autoridad de la madre, que, en palabras de la italiana, ha dado la vida y la palabra. La historiadora española describe este proceso, que se constituye como un acto político, con estas palabras:

Desde la concienciación feminista de adultas, el viaje para llegar a ser capaces de hacer orden simbólico (un orden simbólico de la madre) sería uno de varias etapas; una primera etapa sería la recuperación de la relación infantil con la madre; una relación placentera y gratificante con la matriz de la vida que ahora, como cuando niñas, ayuda a cruzar abismos: especialmente el

---

<sup>6</sup> Véase en el análisis: p. 219.

abismo entre el universo que percibo ante mí y lo poco que puedo yo puedo hacer o decir. La segunda etapa —seguramente menos gratificante a veces y mucho menos fácil siempre— sería la del reconocimiento de la autoridad de la madre: reconocimiento a la persona que me ha dado la vida y donado la palabra. Un reconocimiento de autoridad necesario precisamente para que esa parte de la obra materna que es el regalo de la lengua no sea colonizado por los padres y los hijos, no sea transformada en un orden simbólico patriarcal que coincide con un orden social en el cual se nos prohíbe a las mujeres existir libre y amorosamente (p. 208).

Así, este trabajo identifica la forma en la que la heroína ha llevado a cabo la restauración de su madre o de su orden simbólico, de haberle sido posible<sup>7</sup>. Repara en ello porque así lo exigen las obras que forman parte de este análisis: ocurre que en estos textos la heroína cifra una búsqueda de la madre y/o lleva a cabo actos que integran o reparan su persona dentro de su psique aunque el vínculo no se pueda restablecer: y brindan su historia o llegan al entendimiento de su persona en lugar de colocar la culpa sobre su ser, desdibujarlo y borrar su nombre. También porque a través de sus actos la heroína restablece el orden simbólico de la madre, es decir, una política alejada de los valores patriarcales. Y porque (como ocurre en algunos de los textos) a pesar de no tener la posibilidad de restablecer el vínculo con la madre, la heroína lleva a cabo contundentes actos extraordinarios a pesar del abismo entre ella y el mundo. Y ello puede constituirse en una forma de restablecer el orden simbólico de la madre en el sentido de que la heroína no se sacrifica, no se rinde ante la muerte o el olvido, y de que usa el lenguaje otorgado por la madre para que nunca más haya silencio.

---

<sup>7</sup> Es necesario señalar aquí que esta investigación, sin embargo, no expone que esta integración ha de ser necesaria u obligatoria de cualquier forma, a pesar de cualquier cosa, o incluso a costa de la integridad de la hija. Como ha manifestado Phyllis Chesler en *Mujeres y Locura* (2019) alrededor del vínculo madre e hija, no se trata de negar la violencia que pudieron haber ejecutado las madres, tampoco de negar, de haber ocurrido así, que hubo silencio por su parte, sino de indagar alrededor de las cuestiones que han intervenido para que este vínculo sea difícil, o a veces incluso imposible.

### 5.2.3. Del intersticio que subvierte la forma: sobre la novela de formación femenina en Hispanoamérica. Lagos y Moret

Este trabajo de investigación debe en gran medida su estructura y observaciones alrededor de la novela de formación de protagonista femenina y del camino de la heroína, así como la guía alrededor de su planteamiento en torno a la subversión de la heroína, a los textos *En tono mayor* (1996) y *Esas niñas cuando crecen, ¿a dónde van a parar?* (2008), de María Inés Lagos y Zulema Moret, respectivamente. En estos textos encontró una guía para analizar el camino de las heroínas alrededor de la experiencia distinta a causa de ser niñas y mujeres, el papel de la familia, el contexto social y el registro autobiográfico. Pero, sobre todo, encontró en estos textos, de los que parte como estado de la cuestión, dos planteamientos que usó como linterna.

Estos planteamientos son: las estrategias que lleva a cabo la heroína para mantenerse en contacto con sus deseos y sus pensamientos a pesar de los conflictos con el entorno, que suelen deberse, en mayor medida, a las ideas relacionadas con su género, observado por Lagos; y la subversión de la forma del *Bildungsroman* en los relatos de formación femenina a causa del camino distinto observado por Moret. Ambos planteamientos han sido descritos en detalle en el marco teórico de la primera parte de este estudio<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Véase en el análisis: p. 96-101.

Lagos observó, a propósito de su corpus, que estas estrategias estaban relacionadas con la pasividad del personaje que no podía vencer a su entorno, por lo que la rebeldía, la ensoñación y los deseos solo podían tener lugar en el interior de la protagonista. Moret también observó ese rasgo en algunas de las novelas que analizó en su estudio, y sobre ello expresó que la niña o la joven, como manifestó Lagos, suelen instalarse como espectadoras del mundo, en especial de las actividades de los personajes masculinos. Y que, a causa de la transmisión de la docilidad y la obediencia y la represión que opera en su realidad, la niña o la joven utiliza el ensueño o la fantasía como refugios que le permitan elaborar las situaciones traumáticas a las que es expuesta en la casa familiar.

Moret también observó, a propósito de tres obras que forman parte de su corpus, que entre la casa familiar que enjaulaba a la protagonista y sus deseos parecía configurarse un pasaje entre el deseo y la frustración, o sea, entre dos formas de vida. Moret explica que esta zona de frontera en esas obras refleja el momento de transición de las sociedades latinoamericanas: ese sujeto femenino que se debate entre lo consciente y lo inconsciente metaforizaría esa noción que determina la novela de aprendizaje nombrada *the space between*.

Esta tesis, a partir de estas observaciones y a propósito de la manera de ser y de estar en el mundo de las narradoras/protagonistas de las novelas aquí estudiadas, redimensiona estos planteamientos e identifica, entonces, siguiendo a Lagos, de qué manera la heroína convierte o usa esas estrategias de evasión —y cómo ciertamente

necesita desarrollarlas— en un acto de rebeldía o de heroicidad para sí misma o con los otros, llevando la procesión, es decir, la rebeldía, también por fuera; y, por otro lado, desde Moret: de qué manera los actos que la heroína lleva a cabo en el espacio intermedio, es decir, en el pasaje de indagación, es lo que determina la subversión de la forma del relato de formación.

Ello porque las heroínas de las obras analizadas en este trabajo así lo exigen: no solo porque no pactan con el entorno para poder sobrevivir (como tuvieron, quizá, que hacer sus madres), sino que además esa ensoñación o la indagación en el pensamiento que desarrollan para no morir (metafóricamente) no es pasiva: su búsqueda comporta compromiso individual y político.

#### 5.2.4. Del hito de la violencia que aparece en el camino

En sus respectivos textos, María Inés Lagos y Zulema Moret se refieren al encuentro con la violencia sexual como un hecho que se constituye como un hito en el camino de la heroína. Así también, la psicóloga estadounidense Judith Herman, en *Trauma y recuperación: cómo superar las consecuencias de la violencia*<sup>9</sup> (2004), un texto que establece puntos de unión con relación a las consecuencias de la violencia entre las víctimas de la guerra y la víctimas de violencia sexual o entre mujeres maltratadas y prisioneros políticos, plantea que la violación y el combate, que son las formas paradigmáticas de trauma para hombres y mujeres, pueden ser considerados

---

<sup>9</sup> En adelante, *Trauma y recuperación*.

ritos sociales de iniciación a la violencia que rige las sociedades. Herman lo explica con estas palabras:

El combate y la violación, las formas pública y privada de violencia social organizada, son esencialmente experiencia de la adolescencia y de la primera vida adulta. El ejército de Estados Unidos recluta a jóvenes de diecisiete años; la media de edad de los soldados de Vietnam era de diecinueve años. En muchos otros países, los chicos son reclutados para el servicio militar cuando son adolescentes. Los últimos años de la adolescencia es el periodo en el que más riesgo hay de ser violado. La mitad de todas las víctimas tienen veinte o menos años en el momento de la violación [...]. En realidad se puede decir que el periodo de mayor vulnerabilidad psicológica es también el periodo de mayor exposición traumática, tanto para los hombres como para las mujeres. Por lo tanto, la violación y el combate pueden ser considerados ritos sociales complementarios de iniciación a la violencia coercitiva que está en el corazón de la sociedad adulta. Son las formas paradigmáticas de trauma para mujeres y hombres, respectivamente (p. 107).

Es por ello, y porque así lo exigen las obras elegidas para este corpus, que este trabajo de investigación repara en el encuentro con la violencia sexual que enfrenta la heroína, así como también en el enfrentamiento con la violencia contra las mujeres en sus distintas formas desde la infancia. Como se ha manifestado, en las obras aquí estudiadas ocurre que la heroína debe enfrentarse a la violencia sexual porque ha sido abusada o porque otra niña o mujer de su entorno ha sufrido una violación. Así mismo, ocurre también que debe enfrentarse a la violencia física o psicológica que alguien, comúnmente un varón de su entorno familiar, ejecuta sobre ella o su madre.

Pero de la misma forma repara en las marcas de la violencia sexual porque las novelas que forman parte de este corpus dan cuenta de las consecuencias de esta violencia en la dimensión psicológica de la heroína, en su camino, y en el interior de sus vínculos: de cómo esta se lleva el aliento vital de la víctima; de cómo, en muchos casos, arroja a la víctima a la muerte (porque quienes cometieron el crimen así lo

deciden); de cómo el entorno ejecuta silencio alrededor de los violadores y exilia a la víctima. Pero también porque, de cierta (y distintas) maneras, dan cuenta de que, sin embargo no todas las personas pueden sobreponerse e impedir el robo de la vida.

A propósito de las consecuencias de la violencia, este texto acude al libro de Herman, *Trauma y recuperación*, así como a algunos textos de Segato sobre las formas de violencia contra las mujeres en Hispanoamérica. Como se ha manifestado, esta tesis tiene el objetivo de contribuir al debate alrededor de la importancia de narrar las consecuencias de la violencia, justamente porque aparece en el camino en el mundo real, y allí, aún todavía, para evitar que ocurra, que se propague, hace falta nombrarla, identificarla, denunciarla.

#### **5.2.5. De los actos extraordinarios: otro concepto de heroicidad (Díaz de Sabatés y Sabatés)**

Los proyectos de investigación n.º 14.4 y 14.6 de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (Buenos Aires, Argentina) sugieren, exponen y analizan algunos modelos teóricos que reformulan la idea de heroicidad con el objetivo de establecer un *periplo de la heroína*. La línea de estos proyectos de investigación, dirigidos por la profesora e historiadora Zulema Marzorati, se desarrolla alrededor de la imagen política en el cine. En el marco de estos proyectos se originó el cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N.º 91 titulado *Proyecto narrativa y género: El camino de la Heroína. El arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma* (2019).

En uno de los textos de este cuaderno, “Sobre heroínas y ‘heroicidad’: de lo extraordinario a lo extra-ordinario” (2021), los investigadores Marcelo Sabatés y Gabriela Díaz de Sabatés proponen un nuevo concepto de heroicidad a propósito del viaje de la heroína alrededor de lo cotidiano: el resultado de su propuesta, en las palabras de los autores, es un concepto inclusivo que se resiste a lo heroico como algo extraordinario, sino que lo enmarca en aquello que se agrega a lo ordinario para resultar admirable. Los investigadores, sobre el esquema de Campbell, señalan que este, que ha recibido críticas por ser sesgado, establece una serie de cualidades que debe poseer quien se transforme en héroe.

En este texto, los investigadores, con base en la noción wittgensteniana de “parecido de familia” (que señala que no existe una propiedad o un grupo de propiedades que todos los miembros de una ‘familia’ comparta, y que ha permitido el estudio de una variedad de conceptos a propósito de sus rasgos similares)<sup>10</sup> y desde los resultados de su estudio de campo alrededor de las nociones de heroína y heroicidad, exponen una concepción más terrenal sobre lo heroico en las narrativas

---

<sup>10</sup> El investigador Eduardo Ferme (2002) explica el origen de la noción ‘parecido de familia’ en Wittgenstein con estas palabras. (Véase: “Parecidos de familia: contenido e importancia de una idea de Wittgenstein”):

La introducción de la noción de parecidos de familia en el *Cuaderno Azul* pone también en evidencia su vocación metodológica. La noción figura inscrita ahí en el marco de un motivo más genérico, aquello que Wittgenstein llama ansia de generalidad: “Ahora bien, lo que dificulta este método de investigación [i.e., el estudio de juegos de lenguaje] es nuestra ansia de generalidad” (BB 37). Wittgenstein examinará a continuación, una a una, cuatro fuentes de dicha ansia, las que describe también como “pretensiones ligadas a determinadas confusiones filosóficas” (ibíd.). La pretensión de buscar algo que sea común y peculiar a todos los objetos subsumidos bajo un término general, pretensión a la que Wittgenstein contrapone la idea de parecidos de familia, es la primera de esas cuatro fuentes que alimentan el ansia de generalidad (BB 37s). En otras palabras, dicha idea es presentada aquí como antídoto contra un defecto declaradamente filosófico (la búsqueda de algo común y peculiar a todos los objetos designados por un mismo concepto), defecto que se inscribe, a su vez, en una tentación igualmente filosófica, solo que más de fondo (el ansia de generalidad).

de vida, es decir, en las narrativas de la vida ordinaria, y en lo que se enmarca dentro de la comprensión cotidiana de la heroicidad.

Díaz de Sabatés y Sabatés señalan que, aunque la heroicidad es una cualidad que puede ser aplicada a cualquier persona, el contexto social determina la forma en que representamos la heroicidad y aquellos quienes la personifican. También manifiestan que, incluso dentro de las narrativas de vida, ocurre que se espera que las heroínas no se centren demasiado en sí mismas, ya que eso contradice el hecho de que su heroicidad surge de su abnegación. Por otro lado, a propósito de que las características el héroe campbelliano se solapan o contradicen con las características de otros tipos de héroes o heroínas en la literatura y en las narrativas de vida, los investigadores argentinos explican que a propósito de estas diferencias se puede encontrar una cuestión adicional, que en lo ordinario produce lo heroico:

De este entramado emerge un concepto donde la grieta entre la heroína, el héroe o la acción heroica, y las personas o actos no heroicos se esfuma en un sentido importante, y en el cual se reconoce un continuo entre ambas nociones. La cuestión no es tanto encontrar lo extraordinario como una esfera que trasciende o se ubica en otro estrato cuando se lo compara con lo habitual o lo cotidiano, sino más bien hallar qué es lo extra que se exhibe junto a lo ordinario para producir lo heroico (p. 65).

A partir de esta propuesta, este trabajo de investigación se propuso identificar los actos heroicos llevados a cabo por las protagonistas femeninas de las novelas aquí analizadas dentro de la esfera cotidiana de sus historias (alrededor de la familia, la infancia, la adolescencia), o que llevan a cabo para sí mismas a propósito de su viaje (y a manera de subvertir la necesidad de relacionar el heroísmo con la abnegación). Así también, alrededor de los actos heroicos para sí misma y su entorno, se propuso

reparar en el desenlace de la indagación de las heroínas alrededor de este proceso, con el objetivo de reparar en aquello que cuentan sus finales (a propósito de su devenir y de las nociones alrededor del *Bildungsroman* fracasado cuestionado por Lagos a propósito de que la heroína no logra la plenitud en el sentido en el que suele alcanzarla el héroe masculino).

Esta tesis repara en ello siguiendo las observaciones que propone Arango Rodríguez en su texto “La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios” (2009) a propósito de la necesidad sobre la que han escrito otros investigadores<sup>11</sup> sobre considerar la formación no como una línea, “sino como red de hilos que pueden llevar a ningún lugar o al fracaso” (p. 132). En los casos de la novelas aquí analizadas, a pesar del exilio que sufren sus heroínas, estas logran la autoconcienciación, como se expondrá en este trabajo, lo que permite la reflexión alrededor de la nociones de éxito, plenitud y heroicidad cotidiana. Así también, se propuso identificar de qué maneras los actos que llevan a cabo durante sus viajes/procesos se constituyen como actos contrapedagogías de la crueldad a propósito de este planteamiento de Rita Segato.

#### **5.2.6. De los actos de heroicidad: contrapedagogías de la crueldad. Rita Segato**

La antropóloga argentina Rita Laura Segato llama “*pedagogías de la crueldad*” a todos los actos que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo

---

<sup>11</sup> Véase: “La nueva novela de formación sentimental posmodernista” de Ramírez Hernández, R. (2005) y “¿Una novela de formación? De Gómez García J. (1998).

y su vitalidad en cosas” (2018, p. 13). Según Segato, los actos que pueden inscribirse en estas pedagogías, es decir, en el paradigma de explotación actual, son, entre otros, el ataque sexual y la trata de personas, la sujeción de las personas a la condición de mercancía impuesta a las mayorías por el carácter precario del empleo, la predación de los territorios, la cancelación de la afluencia del tiempo vital y la repetición de la violencia en los medios de comunicación.

Cuando hablo de pedagogías de la crueldad me refiero a algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, medible, vendible, comprable, y obsoleta, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital (p. 13).

A propósito de esta forma de violencia instalada en el mundo, Segato propone cuatro temas que vincula a la posibilidad de instalar esas contrapedagogías que puedan oponerse a las presiones de la época y permitan visualizar caminos alternativos. Esos temas, descritos en su texto *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), son:

1. La contrapedagogía de la crueldad tendrá que ser una pedagogía del poder y, por lo tanto, una contrapedagogía del patriarcado, porque ella se contrapone a los elementos distintivos del orden patriarcal: mandato de masculinidad, corporativismo masculino, baja empatía, crueldad, insensibilidad, burocratismo, distanciamiento, tecnocracia, formalidad, universalidad, desarraigo, desensibilización, limitada vincularidad<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Sobre el patriarcado, señala Segato: “El patriarcado, como he afirmado anteriormente [Véase: *Las estructuras elementales de la violencia* (2003)], es la primera pedagogía de poder y expropiación de

2. La experiencia histórica de las mujeres podrá sentar el ejemplo de otra forma de pensar y actuar colectivamente. Una politicidad en clave femenina es —no por esencia sino por experiencia histórica acumulada—, en primer lugar, una política del arraigo espacial y comunitario; no es utópica, sino tópica; pragmática y orientada por las contingencias y no principista en su moralidad; próxima y no burocrática; investida en el proceso más que en el producto; y sobre todo solucionadora de problemas y preservadora de la vida en lo cotidiano (p. 17).
3. Las mujeres hemos identificado nuestro sufrimiento y hablamos de él. Los hombres no han podido hacerlo. Una de las claves del cambio será hablar entre todos de la victimización de los hombres por el mandato de masculinidad y por la nefasta estructura de la patria masculina: obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad. Es la familia la que los prepara para esto. La iniciación a la masculinidad es un tránsito violentísimo.
4. De una forma esquemática es posible decir que existen dos proyectos históricos en curso en el planeta, orientados por concepciones divergentes de bienestar y felicidad: el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos, dirigidos a metas de satisfacción distintas, en tensión y, en última instancia, incompatibles. El proyecto histórico de los vínculos insta a la reciprocidad, que produce comunidad (p. 18).

---

valor, tanto en una escala filogenética como ontogenética: es la primera lección de jerarquía, aunque la estructura de esa jerarquía haya ido mutando en la historia”.

Aunque vivamos, inevitablemente de forma anfibia, con un pie en cada uno de esos caminos, señala Segato, “una contra-pedagogía de la crueldad trabaja la consciencia de que solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida” (p. 18).

Este trabajo de investigación extrapola estas ideas contra las pedagogías de la crueldad que propone Segato y las identifica en las novelas aquí analizadas a propósito de los actos de subversión de la violencia llevados a cabo por sus narradoras/heroínas durante su viaje de indagación o proceso de formación. Ello a propósito de las formas en las que las heroínas de las novelas aquí analizadas se oponen a los valores patriarcales de su entorno, que propone la expropiación de la vida; de que, de diversas formas y en distintas dimensiones, narran y alumbran la forma en la que otras niñas y mujeres, y también los varones, sufrieron violencia y dan cuenta de sus consecuencias; de que sus relatos reflejan de qué forma la violencia hizo imposible sus vínculos y también cómo ellas han intentado recuperarlos y, al mismo tiempo, mantenerse íntegras a sí mismas.

Así, pues, esta tesis identifica los actos heroicos de las protagonistas de las obras que forman parte de este estudio alrededor de los actos que llevan a cabo para sí mismas, para completar su viaje o su proceso de formación, y que implican la no negociación con el entorno y la ruptura del silencio y la subversión de la violencia, así como la recuperación de sus vínculos, específicamente el vínculo con la madre; ello ya que, siguiendo a Segato, sus relatos pueden reflejar una forma de ser y estar

en el mundo que preserva la vida, la propia y la de los otros, en lo cotidiano. Ello, como se ha manifestado, en el mundo real, puede ser útil (y resulta necesario).

### 5.2.7. De la teoría de los modelos del mundo. Manuel Asensi Pérez

Manuel Asensi Pérez planteó la teoría de los modelos del mundo en su libro *Crítica y sabotaje* (2011). Esta teoría mantiene o sitúa la referencia del texto situada en el ‘mundo’ a diferencia de la teoría de los modelos de los mundos posibles (sobre la que escribieron, como recoge el autor, Petöfi, Doležel o Albaladejo entre los años 70 y 90)<sup>13</sup>, que sitúa la referencia del texto en un mundo posible<sup>14</sup>. A propósito de ello, en su texto “Teoría de los modelos del mundo y teoría de los mundos posibles” (2016), Asensi señala que “la teoría de los mundos posibles es deudora de la ideología estética, mientras que la teoría de los modelos de mundo surge a partir de una posición crítica con dicha ideología” (p. 39). En este último texto, Asensi se pregunta: “¿Cómo sería posible que el lector tomara los mundos ficcionales como fuente de su experiencia (*source of his experience*), si no fuera porque de forma ‘realista’ o ‘fantástica’ presentan un modelo de mundo que se refiere al mundo?” (p. 44).

---

<sup>13</sup> Asensi subraya: “La expresión ‘modelo de mundo’ forma parte del acervo de las teorías textuales al menos desde los años setenta (Van Dijk, 1972 y 1980; Petöfi, 1975; Petöfi y García Berrio, 1979; Doležel, 1988; Albaladejo Mayordomo, 1998” (p. 40).

<sup>14</sup> Sobre estas teorías ha explicado Asensi (2016):

En efecto, Lubomír Doležel sitúa como primer objetivo de su crítica lo que el mismo denomina el “One-World model frame” (el marco del modelo de un único mundo), proponiendo a cambio un nuevo marco de estudio fundamentado en la idea de la existencia de múltiples mundos posibles. ¿Y qué es lo que caracteriza un mundo posible? Partiendo de Greimas (1966), asegura que los sistemas modales pueden funcionar como macrogeneradores de mundos (así en plural) ficcionales, de forma que se pueden producir no solo el bien conocido mundo natural, sino también “unnoticed hybrid world” (Doležel, 1988: 232) (p. 40).

La tesis de Asensi sobre los modelos del mundo plantea en su centro que todo texto tiene una capacidad modelizadora: “La multiplicidad de mundos creada por los discursos no apunta sino al mundo en el cual vivimos, de modo que el mundo posible no es sino una forma más de aludir a ese mundo (2016, p. 40)”. Incluso, subraya el autor, la expresión “modelo de mundo” recae en el valor de modelización que contiene. Este trabajo de investigación acude a la tesis de Asensi a propósito de que las novelas aquí estudiadas dan cuenta de distintos procesos de formación que permiten pensar en el camino de los individuos en el mundo real, ya que brindan la experiencia de un sujeto femenino desde la infancia; y la indagación alrededor de los actos de las heroínas (sus formas de ser y estar en el mundo) pueden contribuir al propio proceso de formación, como sostiene esta tesis, de las y los narratarios.

El planteamiento sobre los modelos del mundo consta de cinco ejes fundamentales descritos por Asensi en sus textos antes mencionados:

- 1) En primer lugar, el enunciado unas líneas más arriba: todo discurso, desde el nivel oracional hasta el del texto, presenta un modelo de mundo que posee una capacidad modelizadora que lleva a los sujetos a realizar acciones y a representarse a sí mismos de un modo determinado.
- 2) En segundo lugar, este: la capacidad modelizadora de los modelos de mundo se fundamenta en la composición silogística de los discursos en tanto mecanismo transaccional entre el texto y el sujeto.

- 3) En tercer lugar, afirmamos que todo modelo de mundo (o su negación en los textos atéticos) adopta una forma distinta según la modalidad semiótica a la que pertenezca un discurso.
- 4) En cuarto lugar, sostenemos que en el caso de los textos “artísticos” es, en general, el “afepto” (neologismo proveniente de la unión de los términos “concepto” y “afecto”) el que produce el modelo de mundo.
- 5) Por último, entendemos que en el acto de lectura es el mecanismo de la “reducción alegórica” el que permite pasar desde el mundo del texto al mundo o entorno del lector. (2016, p. 41).

Es importante tener en cuenta algunas cuestiones sobre esta teoría que su autor subraya en su artículo antes referenciado (2016). En primer lugar, este planteamiento de Asensi no señala que un texto literario puede convertirse en fuente de experiencia, sino que puede ser creador de experiencias concretas: es decir que un texto (de cualquier índole) tiene la capacidad de llevar a los sujetos a actuar, pensar o autorrepresentarse de un modo determinado. Por otro lado, el hecho de que sostenga que los textos apunten en la dirección del mundo real no quiere decir que su teoría haga referencia a un punto de vista mimético, es decir, que no habla de que la literatura imite al mundo. Y, por último, que desde “el punto de vista de la interpretación, lo que interesa a la teoría de los modelos de mundo es analizar el texto en función de las posibilidades de modelizar la subjetividad del lector en sus vínculos con el mundo” (p. 46).

Es a propósito de esta última cuestión, uno de los objetivos de la tesis de los modelos del mundo de Asensi, que este trabajo de investigación repara en las acciones de las protagonistas, ya que podrían funcionar para las y los narratarios en el mundo real, que pueden encontrar en las heroínas de las novelas aquí analizadas un ejemplo de que se puede (o de qué manera se puede) subvertir la violencia y de que se puede, como es la meta o el fin del viaje del héroe o de la heroína, vencer la oscuridad del afuera que marcó el adentro.

Es por ello por lo que este trabajo de investigación repara en cómo las heroínas transforman las estrategias (siguiendo a Lagos) que llevaron a cabo para mantener un espacio de libertad (como la ensoñación o la soledad) en un acto de rebelión y subversión de la violencia que transformó algo en su interior, en sus entendimientos, e incluso su realidad. Así, pues, puede contribuir al estudio de las novelas escritas por mujeres alrededor del proceso de formación a propósito del hecho de que estas obras aquí analizadas, que dan cuenta de este proceso, pueden servir, como ha sugerido Arango Rodríguez alrededor de la relación entre literatura y pedagogía, “como fuentes primarias para un estudio pedagógico e histórico de la formación humana” (p. 33).

#### **5.2.8. A propósito de la literatura de mujeres, el género y la idea de una experiencia radicalmente diferente**

En *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), a propósito del dilema sobre pensar los problemas de las mujeres pero al mismo tiempo desbiologizar la noción

de 'mujer', Rita Laura Segato señala que el género "no es otra cosa que una categoría analítica que pretende dar cuenta de cómo representaciones dominantes, hegemónicas, organizan el mundo de la sexualidad, de los afectos, de los roles sociales y de la personalidad (p. 28). En este texto, Segato también señala que cuando habla de femineidad y masculinidad no habla de esencias, sino de historias diferentes: la historia del hombre y la historia de la mujer, considerando incluso la existencia de variaciones importantes sobre lo que se entiende como un hombre y una mujer.

Este trabajo de investigación utiliza la noción de género atendiendo estas palabras de la antropóloga argentina: como concepto que permite identificar y analizar las ideas dominantes que organizan el mundo afectivo, sexual y psicológico de un sujeto. Específicamente utiliza la noción de violencia de género como concepto que permite señalar la violencia ejercida sobre un sujeto femenino a causa de su género, inscrito, de forma arbitraria, desde el inicio de la historia del patriarcado, en una posición inferior: esa violencia que se ejerce sobre las mujeres para mantener ese orden jerárquico impuesto en la cultura desde el inicio de la historia del patriarcado<sup>15</sup>. Así mismo, en esta tesis, cuando se habla de lo femenino o lo masculino, se hace referencia a historias de vida distintas, marcadas por

---

<sup>15</sup> En el capítulo 2 de esta investigación, alrededor de la vida tomada de la madre se exponen los planteamientos de Victoria Sau y Rita Segato sobre la violencia patriarcal. Véase: p. 226-133.

nociones diferentes sobre qué es ser hombre y qué es ser mujer, atravesadas por mandatos y violencias distintas<sup>16</sup>.

Este trabajo de investigación estudia cinco novelas hispanoamericanas narradas y protagonizadas por personajes femeninos, y escritas por mujeres, considerando esa experiencia distinta: ello es importante no solo porque la historia, dominada por los valores patriarcales, no ha considerado a la mujer como un sujeto universal y ha cercado, marginado u oscurecido la experiencia femenina, como ocurre con la maternidad (como han expuesto diversas críticas, teóricas y escritoras), sino porque, además, como han señalado María Inés Lagos (1996) y Zulema Moret (2008) en sus investigaciones, el no haber considerado esa experiencia distinta, ese camino que se configura diferente, puede haber ocasionado que las obras de protagonistas femeninas, y escritas por mujeres, no hayan sido consideradas dentro de ciertos subgéneros literarios, como ha ocurrido en el caso del *Bildungsroman*<sup>17</sup>. Así lo ha explicado, por ejemplo, la crítica y escritora española Laura Freixas en el texto “La marginación femenina en la cultura”:

En literatura, el campo que conozco mejor —pero estas observaciones son fácilmente extrapolables—, se habla de “literatura de mujeres” no para oponerla a la “literatura de los hombres” (no existe esa etiqueta) sino para distinguirla de la “Literatura” a secas: lo masculino no ha sido visto como masculino, sino como universal, mientras que lo femenino se interpreta como particular. Por eso obras literarias excelentes son excluidas de los cánones: al haber sido escritas (y especialmente, si son, además, protagonizadas) por mujeres, se ven, inconscientemente como algo puramente sectorial. (2015, p. 82-83).

---

<sup>16</sup> Así también, expone el mandato de masculinidad descrito por Segato a propósito de la vida tomada de Julián, personaje de la novela de Alaíde Ventura Medina. Véase: p. 241.

<sup>17</sup> Sobre la explicación de Lagos alrededor de la noción del *Bildungsroman* fracasado, véase en el análisis: p. 93.

Pero también es importante considerar la experiencia distinta porque, como ha escrito Elaine Showalter (en Lagos, 1996), la literatura de mujeres no es simplemente el reverso de la tradición masculina, sino que presenta una peculiar complejidad en el uso del lenguaje literario que debe ser objeto de estudio. Este trabajo, pues, desde esta perspectiva, se propone reparar en los rasgos, estrategias y logros de ese lenguaje particular. Es por ello, por ejemplo, por lo que esta tesis repara en la búsqueda y recuperación de la madre en el relato de las hijas; en las estrategias de la niña que surge en las tramas para, a pesar de los conflictos con su entorno relacionados o no, a su género, mantenerse íntegra, volver a sí misma o lograr la individuación; o en las consecuencias del mandato de masculinidad en los varones que surgen en las tramas de las novelas seleccionadas.

Estudiar la literatura de mujeres o los relatos de protagonista femenina (el término *femenina/o* se usa aquí para aludir a las características biológicas y culturales del personaje) desde esta perspectiva, y en conjunto, es importante porque puede contribuir a reflexionar y subvertir los sesgos alrededor de lo femenino (cuyo término parece siempre aludir a una relación de subordinación) en la literatura y en la cultura y que marginan la producción literaria y artística de las mujeres. También porque resulta importante señalar el lenguaje patriarcal que, incluso hoy, consigue borrar las obras escritas por mujeres a través de su deslegitimación (y la de sus autoras). Incluso, como ha propuesto Freixas, se puede pensar en los aportes específicos de las mujeres a la literatura. Ello a propósito de la transformación de los personajes, temas y motivos que ha podido ocurrir a causa de la mirada y las voces

de las autoras: que suelen retratar a los personajes femeninos en todas sus dimensiones, que narran la historia de la madre aunque ella no haya podido hablar, o reflejan en sus historias la forma en la que opera la diferencia sexual en el proceso de crecimiento o las consecuencias de la violencia en las mujeres pero también en los hombres.

Esta tesis no analiza las obras seleccionadas a este corpus por sus aportes al feminismo, tampoco propone una lectura de tesis, pero sí, desde una perspectiva feminista que considera esa experiencia radicalmente distinta, repara en que estas novelas, a través de su lenguaje, sus personajes, sus estrategias y sus tramas particulares, alumbran la violencia derramada en la cotidianidad sobre el ser humano, sobre todo en las mujeres y en las niñas y niños; ello porque propone que estas obras pueden ser una herramienta, siguiendo el planteamiento de Segato, contra las pedagogías de la crueldad. Esto también es importante a propósito de las y los narratarios, las personas de carne y hueso en el mundo real que se encuentran con la violencia en el camino. También es necesario en el sentido de contribuir a alumbrar, siguiendo a las obras que aquí se analizan, lo que ha sido ensombrecido.

Allí donde la palabra del deseo se hace oír, adviene la significación de la obra. Recortar este espacio en los discursos sociales es difícil pero no imposible. La *función* de la escritura es leer lo negado por la misma literatura —literatura es censura—: las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial, entre el exilio y el destierro.

Nicolás de la Rosa, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres* (2004).

## 6. ANÁLISIS: *SOBRE LAS HUELLAS DE LA VIOLENCIA Y LOS ACTOS DE SUBVERSIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO*

### 6.1. Mirar con los ojos de la infancia: experiencias de umbral, camino de formación y escritura autobiográfica en las obras de García Robayo y Nettel

Este capítulo identifica las huellas de violencia, de soledad y de desamparo en el pasaje sobre la infancia en las novelas *Lo que no aprendí*, de Margarita García Robayo, y *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel. También identifica estas marcas en el pasaje sobre la reconstrucción de la identidad (una identidad al margen que, en ambos casos, deviene en escritora) que se configura en ambas. Alrededor de ambos temas como pasajes en estas novelas, y de los hitos en el camino de la heroína propuesto por Maureen Murdock, este capítulo también identifica los rasgos de la novela de formación y la manera en la que estos textos de García Robayo y Nettel los subvierten a través de la manera de ser y estar de las protagonistas; ello siguiendo las observaciones de las investigadoras María Inés Lagos y Zulema Moret sobre el *Bildungsroman* de personajes femeninos en Hispanoamérica.

A propósito del pasaje hacia el exterior alrededor del camino de formación de ambas heroínas, identifica los atravesamientos de umbral, los ritos de paso y estado de liminalidad de los personajes en la infancia en ambas obras; ello aplicando las ideas de Walter Benjamin, Arnold van Gennep y Victor V. Turner,

respectivamente. Así también, en relación con el *Bildungsroman*, este texto identifica las formas del registro autobiográfico en ambas novelas siguiendo los planteamientos de Paul de Man y Dallénbach alrededor de la desfiguración del autor y la puesta en abismo. Por último, identifica y analiza el tratamiento del tema de la violencia sexual en la infancia. Esto último con relación a la hazaña de la heroína sobre iluminar la oscuridad, es decir, la violencia, a través de su viaje.

### 6.1.1. Introducción

#### 6.1.1.1. De las protagonistas y los antagonistas

En “Cuchillo y madre”<sup>1</sup>, de la escritora argentina Luisa Valenzuela (1993), hay más de un protagonista. Dice sobre ello la narradora del relato: “Tres son los protagonistas de esta historia: la hija, el cuchillo y la madre. También hay una antagonista pero permanece invisible y es mutante. Antagonista es todo aquel que entre los protagonistas se interpone, uniendo; o viceversa” (p. 15). Antes, la narradora, cuando hizo brotar el cuento, alrededor de la hija y de la madre declaró: “Se empieza simplemente queriendo cercenar. Después hay toda una vida para ir averiguando qué” (p. 15).

Las novelas *Lo que no aprendí* (2014), de la escritora colombiana Margarita García Robayo, y *El cuerpo en que nací*, de la escritora mexicana Guadalupe Nettel (2020), pueden dialogar alrededor de distintos temas, motivos y formas literarias: sobre la infancia y la construcción de la identidad; también sobre la memoria, el

---

<sup>1</sup> Este relato de Valenzuela forma parte de la sección *Cortes* del libro de relatos *Simetrías*, publicado por primera vez en 1993.

cuerpo, la autobiografía y la novela de formación. Pero, así también, pueden dialogar alrededor de un antagonista similar: el desamparo en el relato alrededor de la infancia. En ambos textos, además, surge de una y otra forma otro antagonista que también permanece invisible, aunque no para las heroínas: la violencia sobre sus cuerpos de niñas. De la misma forma, ambos textos, ambas narradoras, pueden dialogar alrededor de la luz que sus ejercicios de rememoración y escritura arrojan sobre esos antagonistas que comparten.

Como en el cuento de Valenzuela, en la primera parte de la novela *Lo que no aprendí* (2014), de Margarita García Robayo, también hay varios protagonistas; son cuatro: Catalina, una niña de once años que vive a las afueras de Cartagena, en Colombia; un padre vinculado al ocultismo que es un misterio para ella; una madre que les teme a las palabras de los otros, pero no al filo de las suyas; y el cuchillo, opaco, inabordable, en la casa familiar.

Así también, surge en esta novela algo que permanece oculto y que se interpuso de forma definitiva e irremediable entre Catalina y sus padres, de la misma forma en la que se interpuso entre la joven escritora, que vive en Buenos Aires (Argentina), que narra la segunda parte de la obra, y sus padres. Como en el cuento de Valenzuela, en la novela de García Robayo aparece una hija, una niña y una mujer escritora, que pueden ser o no la misma hija —o ser una un invento de la otra—cercenando lo innombrable en el interior del mundo, dentro de la casa de la infancia.

Por otro lado, la novela *El cuerpo en que nací* (2020), de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, tiene como protagonista a una niña, a sus dos padres y al cuchillo con el que planean cercenar su ojo, pero que la niña sujeta con más firmeza a través de los años —aunque no haya sabido con cuánto valor lo sujetaba ni qué era exactamente aquello que intentaba cortar—. En esta novela de Nettel así mismo aparece una hija, también escritora, que alumbra con la hoja del mismo cuchillo destinado a modificar su ojo los hilos que trataban de mantenerla sujeta, y los rompe, para hacer con ellos, desde su cuerpo, con sus afectos, un camino propio de palabras.

Vos me querés matar, aúlla la madre. Vos querés que me muera.  
La hija solo puede gemir como perro apaleado sin saber muy bien reconocer el golpe.  
Hay algo cíclico en todo esto, hay un reclamo materno que trasciende a la madre y a la  
hija y las horada a ambas.  
“Cuchillo y madre”, Luisa Valenzuela (1993, p. 18).

#### 6.1.1.2. Del cuchillo y los padres

Tanto en la novela de García Robayo como en la de Nettel surge ese cuchillo que también protagoniza el relato de Valenzuela: aquel que separa a la madre y la hija, ese que dictamina con su punta lo que deben ser una y otra, y que, como declara su narradora, no está mellado, sino que “sólo se ha ido achicando notablemente por obra de tanto afilador que al juntar su rueda con la hoja hizo levantar chispas, pero su filo es más agudo que nunca. Quienquiera que lo tenga, sabe: corta un pelo en el aire” (p. 18). Como en “Cuchillo y madre”, aparecen en *Lo que no aprendí* y en *El cuerpo en que nací* una hija que observa a la madre, y que la anhela tanto como desatarse de ella

Pero en ambas novelas el cuchillo en lo alto de una y otra casa, sobre el cuerpo de una y otra narradora, corta el aire entre ellas, las niñas que fueron, o la mujer escritora en la que devienen ambas y sus madres, que rechazan las palabras que salen y saldrán de sus bocas; justo como la madre en otro relato de Valenzuela, “La densidad de las palabras”<sup>2</sup>: narrado por la hija/hermana del cuento de Perrault que fue exiliada al bosque por su madre después de que su boca salieran sapos y culebras en lugar de perlas y diamantes, como hubo de ocurrirle a su hermana. Y justo como en “La densidad de las palabras”, la hija, en el exilio, deviene en escritora. Y escribe, a pesar del precio que debe pagar por ello.

Pero es a causa del filo de este cuchillo que las narradoras de una y otra obra indagan, reconstruyen en su relato la experiencia de crecer siendo niña, la condición de hija y el vínculo con la madre. Además, tanto en la novela de García Robayo como en la de Nettel ocurre una separación de las narradoras con los padres: de un tajo, aunque el corte ocurre de formas y por causas distintas. En la historia de Nettel, la herida a causa de este corte con el padre se repara, porque nunca fue profunda; en la de García Robayo, esta herida no puede ser curada, a veces incluso parece indecible. Sin embargo, es narrada.

#### 6.1.1.3. De los pasajes

Aunque de maneras distintas, las novelas *Lo que no aprendí*, de García Robayo, y *El cuerpo en que nací*, de Nettel, tratan dos temas que se vinculan entre sí

---

<sup>2</sup> Este relato de Valenzuela forma parte de la sección *Cortes* del libro de relatos *Simetrías* (1993).

a través de la figuración/ficcionalización/confesión de los ejercicios de rememoración y escritura que, en ambos casos, dan cuenta del proceso de formación de un sujeto femenino que deviene en escritora. Ambos temas como pasajes configuran un relato de formación en el que se ponen de manifiesto los ritos de paso y el atravesamiento de umbrales que tienen lugar en la infancia, en ese periodo de tiempo de observación, formación, experimentación de la conciencia y del cuerpo. Así también, en ambas se configura un pasaje sobre la reconstrucción de la identidad relacionada con la escritura en el que, a propósito de las formas o desfiguraciones de la autobiografía, surge una figura de autora.

Ocurre que, por un lado, estas obras, desde la perspectiva infantil, narran la experiencia de la infancia y sus tránsitos (en el que aparecen reflejados los ritos de paso y los atravesamientos de umbral) hacia la adolescencia. Esta experiencia es narrada alrededor del vínculo con los padres, los mandatos familiares, los roles de género y otros acontecimientos del mundo que rodea al personaje (vinculados a la historia de las naciones en las que se inscriben una y otra historia y sus determinados contextos sociales) y que forman parte de su proceso de formación.

Por otro lado, desde la perspectiva de una mujer escritora, tratan la reconstrucción de la identidad a través de la rememoración de la infancia narrada y el vínculo con la literatura y la escritura. Es así como en estas novelas ambos temas como pasajes configuran el proceso de formación de un sujeto femenino a través de la reconstrucción de una identidad que se lleva a cabo a través de la ficcionalización

(en el caso de la obra de García Robayo) o de la rememoración (en el caso de la obra de Nettel) de la infancia hasta su devenir escritora.

Ocurre además que ambos pasajes narran el desamparo y la violencia que pueden acontecer y experimentarse durante la infancia, en los espacios que constituyen el afuera, pero que son parte del mundo del personaje, pero también dentro del hogar familiar. Así también, ambas novelas dan cuenta de cómo esa violencia sobre el propio cuerpo, incluso la violencia sobre los demás, y sus consecuencias constituyen parte del ser humano. Además, en uno y otro pasaje, estas novelas cifran los hitos del mito del camino de la heroína, poniendo de manifiesto el acontecer de viaje y de su llamada a través de la memoria y durante la infancia.

### 6.1.2. Objetivos y planteamientos

#### 6.1.2.1. De los objetivos

Este capítulo tiene como objetivo identificar en las novelas *Lo que no aprendí*, de García Robayo, y *El cuerpo en que nací*, de Nettel, los distintos hitos en el camino de la heroína, así como también los ritos de paso y los atravesamientos de umbral que transitan o rememoran y narran sus protagonistas. La identificación de estos hitos o ritos tiene, a su vez, el propósito de señalar cómo las características del mito del héroe descrito por Jung en sus diversos textos, del que se originaron el esquema del viaje del héroe propuesto por Campbell en *El Héroe de las mil caras* (1984) y el diagrama del viaje de la heroína propuesto por Murdock en *Ser mujer un viaje*

*heroico: un apasionante camino hacia la totalidad* (2014), expuestos en la metodología de esta tesis, aparecen en el relato sobre la infancia que brindan los personajes femeninos en una y otra novela.

En relación con lo anterior, este texto se propone exponer de qué manera el viaje de la heroína en estas novelas se inicia y acontece en la infancia de las protagonistas. Así también, tiene la intención de señalar de qué manera este viaje vuelve a ser transitado a través de la memoria y la escritura por sus narradoras y, entonces, se figura en una y otra obra. También tiene el objetivo de analizar de qué manera estos hitos o tránsitos tienen su correlato, o pueden ser leídos en relación, con la novela de formación. A su vez, se propone analizar señalar y analizar el vínculo entre novela de formación y los rasgos de la escritura autobiográfica.

A propósito del pasaje de la infancia, sus ritos y umbrales y los hitos del camino de la heroína, también analiza la perspectiva infantil con la que son narradas ambas novelas: para ello, este texto repara en la figura de la niña detective o la niña exploradora que aparece representada en estas obras. Así mismo, identifica y analiza los espacios como umbrales que atraviesa la protagonista de García Robayo en el espacio geográfico que explora y en los que se abre al mundo; y, por otro lado, los umbrales simbólicos en la geografía personal que construye para sí misma la protagonista de Nettel. Al hilo de la experiencia infantil, este texto repara en la ruptura con los padres (o su integración) como hito, y en las causas que originaron

el descenso y la iniciación (o el devenir escritora) siguiendo la teoría alrededor del diagrama de la heroína propuesto por Murdock.

A propósito de todo lo anterior, este capítulo se propone identificar la subversión de estas formas literarias en estas novelas y la subversión de la violencia en el relato de sus protagonistas. En relación con los tránsitos del camino se propone exponer cómo en ambas novelas la violencia sexual aparece en el pasaje/paisaje que transita la niña heroína, que se enfrenta a esta en soledad y desamparo. Finalmente tiene como objetivo desentrañar de qué manera ambas narradoras subvierten la violencia a través de la memoria y la escritura.

#### **6.1.2.2. De los planteamientos**

Esta investigación plantea que tanto la obra de García Robayo como la de Nettel dan cuenta de cómo el viaje de la heroína puede acontecer también en la infancia, y ello alrededor de los umbralamientos, ritos de paso y del estado de liminalidad que experimentan ambos personajes en ese periodo y/o a propósito del tránsito hacia la adolescencia o hacia la pérdida de la infancia: porque allí también ocurren y se experimentan las pérdidas, la violencia y el desamparo; y, entonces, como en el viaje de la heroína, la llamada, el descenso y el viaje de regreso. Así también sugiere, atendiendo a los ejercicios de rememoración, ficcionalización y escritura que llevan a cabo y relatan las narradoras de ambas obras, que estas novelas ponen de manifiesto la forma en la que viaje de la heroína vuelve a acontecer a través de la memoria.

Sugiere también que los ritos de paso o los atravesamientos de umbral, como lugares de la memoria, siguiendo a Walter Benjamin, que ocurren en el pasaje de la infancia en las novelas de García Robayo y Nettel están relacionados, o tienen un correlato, con el pasaje al estado de mujer escritora, que abre y configura un pasaje sobre la reconstrucción de la identidad de un sujeto femenino; y que este pasaje, a su vez, está estrechamente relacionado con la escritura autobiográfica, lo que permite reparar en la relación entre este registro y la novela de formación.

También plantea que ambas historias ponen en evidencia el hecho de que la violencia sexual surge en el camino de la heroína, repentina y brutalmente, también en la infancia; por lo que ambas novelas permiten pensar en cómo el encuentro y enfrentamiento con esta se constituye como un rito de paso que horada el proceso de formación y el camino del personaje.

Pero así mismo sugiere que el relato de la narradora alrededor de la violencia sexual, particularmente en el caso de la obra de García Robayo, subvierte esta violencia y el silencio alrededor de esta, justamente señalando que esta existe, reflejando sus consecuencias en el camino y también que es posible nombrarla y reponerse de ella. A propósito de la subversión de la violencia, este texto plantea que, en el caso de la obra de Nettel, esta ocurre a propósito de la acción de la protagonista de habitar el propio cuerpo y negarse a negociar con el entorno alrededor de él, es decir, de sí misma.

En resumen, y al hilo de los tránsitos del camino de la heroína, las características de la novela de formación, el registro autobiográfico y las marcas de la violencia, plantea que tanto la obra de García Robayo, *Lo que no aprendí*, como la de Nettel, *El cuerpo en que nací*, poseen rasgos de la novela de formación que subvierten a través de la voz, la subjetividad y los actos de sus protagonistas/narradoras: una niña que, en uno y otro caso, deviene en mujer escritora. Y que en ambas novelas figuran o aparecen representadas las distintas estaciones del camino de la heroína con una particularidad, la misma tanto en el texto de García Robayo como en el de Nettel: que el viaje que emprende la narradora es realizado a través de la memoria, a propósito de la escritura; pero que este viaje, o camino, empezó para cada una en la infancia, cuando tuvo lugar la iniciación, el aprendizaje; de allí que ambas novelas subviertan las características y estructura del *Bildungsroman*; de allí que en cada una aparezca una heroína, desde niña, indagando en el pasaje.

### 6.1.3. Aproximaciones a las fuentes de pensamiento y evidencia

#### 6.1.3.1. El viaje de la heroína y el *Bildungsroman*: sobre ir hacia sí misma

En su andar, este trabajo de investigación identificó que los hitos del camino de la heroína parecían tener una estrecha relación con los tránsitos que forman parte del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. Halló ideas alrededor del vínculo entre el mito y esta forma literaria en el libro *Esas niñas cuando crecen, ¿a dónde van a parar?* (2008), de la investigadora argentina Zulema Moret, y en el texto “El héroe:

literatura y psicología analítica”, del investigador costarricense José M. Rodríguez Zamora (2009).

En su libro, una investigación sobre las formas y el entramado del *Bildungsroman* en la narrativa hispanoamericana escrita por mujeres, Moret sugiere que el mito del héroe puede funcionar como una clave para leer la novela de formación, ya que se puede poner en relación paradigmática dicho constructo con este tipo de narración. Ello porque la novela de formación, desde su origen (con la aparición de la novela de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, publicada por primera vez en 1775), como ha explicado Moret en su libro, representaba a un joven en su proceso de descubrimiento, enfrentándose a las crudas realidades de la vida, creciendo bajo múltiples experiencias, tratando de encontrarse a sí mismo y buscando su identificación con el mundo. “En este sentido aquel héroe de la épica (quien debía superar una serie de obstáculos) se hallará en una fase de autoformación, a la conquista de la identidad personal” (p. 8).

Por su parte, Rodríguez Zamora, en su recorrido sobre los hitos del viaje del héroe en relación con la literatura y la psicología, señala que el mito es una forma válida e indispensable para comunicar algo que es imposible de comunicar sino a través de la alusión simbólica. “Hoy ya no se considera al mito como una representación arcaica e imperfecta de la razón, sino como un complemento necesario de los procesos cognitivos. Aunque no sea visible su significado ello no implica que sea contradictorio con lo visible” (p. 66). Esa misma forma de

comunicar, a través de la alusión simbólica, como sugiere Rodríguez Zamora, está presente en el *Bildungsroman*, “género literario que recoge la inquieta propensión formativa hacia el sí mismo donde la tierra es escenario de transformación y de reencuentro del héroe de las mil caras” (p. 67).

Lo que caracteriza los estudios tradicionales sobre el *Bildungsroman*, señala Lagos, es que se basan en narraciones de protagonista masculino en las que las etapas del aprendizaje y las metas de la socialización se refieren al desarrollo masculino; el cual, subraya Lagos, no necesariamente coincide con el de las niñas. Lagos describe las ideas de la poeta y profesora Annis Pratt para explicar el hecho de que las escritoras que articulan sus relatos sobre crecimiento de una niña no sigan el modelo masculino considerado para el género. Estas ideas se desprenden del planteamiento de Pratt que señala que en la novela de formación femenina se subvierten los valores que se subrayan en su contrapartida masculina.

Mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente, la mujer debe aprender a ser sumisa y depender de la protección de otro por su supervivencia. Como las aspiraciones de la joven se ven obstruidas por la sociedad, la protagonista está destinada a la desilusión. La discrepancia entre lo que la protagonista desea y el modelo de conducta que su medio social le ofrece es un motivo que se repite en la ficción de las escritoras, y no solamente una característica del *Bildungsroman* femenino, observa Pratt (29), pero en la novela de formación es uno de los focos del relato. Mientras el héroe crece, madura y se desarrolla. La heroína presenta un desarrollo regresivo. Si la edad adulta significa independencia y autonomía para el hombre, para la mujer —por el contrario— es sinónimo de opresión y sometimiento. De allí que las características del *Bildungsroman* masculino no puedan aplicarse de la misma manera al femenino (Lagos, 1996, p. 35).

Lagos también señala que, en la caracterización clásica de *Bildungsroman* que surgió con los estudios de Wilhelm Dilthey, quien acuñó y propuso el término en 1870, se observa un desarrollo metódico en la vida del individuo en el que cada una

de sus etapas tiene su propio valor intrínseco y es, al mismo tiempo, la base de la próxima. “Las disonancias y conflictos de la vida aparecen como hitos necesarios del desarrollo a través de los cuales debe pasar el individuo en su camino hacia la madurez y armonía” (Martín Swales en Lagos, 1996). Esta caracterización es muy similar a las de Campbell y Murdock alrededor de los esquemas del viaje del héroe y heroína respectivamente en el sentido de que cada etapa del viaje es imprescindible para que el o la protagonista del camino llegue a la conquista del yo. La trama del relato de formación como la del viaje del héroe o heroína no cuenta la historia de una vida completa, sino la de un aprendizaje, la de un proceso o viaje.

Asimismo, las ideas de Pratt alrededor de un camino de formación distinto, que subvierte, a causa de la diferencia sexual y los roles de género pueden ser leídas en relación con o de forma paralela a las ideas planteadas por Murdock (2014) alrededor de su diagrama sobre el viaje de la heroína, distinto al del héroe propuesto por Campbell (pero del que deriva en parte) en el que este se configura distinto porque el viaje surge o está relacionado estrechamente con la incisión en la heroína —que está relacionada con el corte con la madre— causada por los dictámenes alrededor de los roles de género que le ordenan cumplir unas normas, y hacer un camino, que la aprisionan, que incluso pueden llegar a anular su voz y su ser, así como también por la violencia alrededor y a causa de estos.

Por otra parte, Moret (2008) señaló a propósito de sus obras estudiadas que la familia y la casa aparecían como un lugar amenazante “en el que las heroínas verán

truncos sus sueños de autonomía, si en algún momento fueron conscientes de tenerlos” (p. 187). Esta zona de frontera entre la frustración y el deseo, señala Moret, pareciera construir un lugar de pasaje entre dos modos de vida y funcionamiento. Siguiendo las palabras de Moret, estos acontecimientos de corte, de paso o de tránsito ante los cuales la heroína se debate entre un mundo viejo y otro nuevo, lo heredado y lo creado, lo consciente y lo inconsciente configuran lo que, a propósito de la novela de formación, se ha llamado “the space between”, es decir, el espacio intermedio.

Ocurre que las heroínas de las novelas *Lo que no aprendí* y *El cuerpo en que nací* dejan sus casas para explorar el pasaje del afuera, pero también el del mundo interior propio. Y en ambos casos, aunque se trata de una decisión propia, que requiere valor y determinación, en ambas novelas ocurre a causa de la soledad y de la frustración y de la incertidumbre dentro del hogar familiar. Y ocurre también que en ese pasaje hacia lo desconocido, hacia los otros, en el afuera, las heroínas atraviesan distintas experiencias que pueden ser leídas como atravesamientos de umbral o ritos de paso.

#### **6.1.3.2. Atravesamientos de umbral y ritos de paso**

Esta tesis también se detuvo en la teoría sobre los ritos de paso o ritos de pasaje: el concepto etiológico sobre los actos (religiosos o culturales) mediante los cuales se atraviesa un umbral hasta otro estado, espacio o tiempo. Ello a causa de su figuración de forma simbólica en distintos sucesos que deben atravesar los personajes/narradoras de las novelas de García Robayo y Guadalupe Nettel aquí

analizadas, que las conducen o las dinamitan, sobre todo, a otros estados, a otros mundos.

Como ha señalado Marina Cecilia Ríos (2022) en un texto sobre la obra de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara<sup>3</sup>, es posible, sobre la base de estas conceptualizaciones, pensar cómo en algo de este comportamiento se figura en las tramas de las ficciones, aunque, como ha escrito la investigadora, muchas veces como deformaciones de esta. En ambas novelas, las protagonistas narran su rito de paso hacia la adolescencia, que también se cifra, de formas distintas, como un paso desde la infancia hacia el mundo social, que está regido por la violencia.

Este capítulo, siguiendo la noción sobre el pasaje y el saber de los umbrales en Benjamin, señala y analiza acontecimientos que de forma simbólica se constituyen como un umbralamiento o un rito de paso en la trama de las protagonistas. Así mismo, sigue la clasificación sobre ritos de paso propuesta por Arnold Van Gennep y las propuestas alrededor del concepto de liminalidad planteada por Victor W. Turner.

Para leer a Benjamin, esta tesis ha seguido el texto del investigador y filósofo alemán Winfried Menninghaus *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito* (2013). Para Benjamin, como explica Menninghaus, el planteo más concreto

---

<sup>3</sup> Véase: “Ritos de pasaje: ejecuciones corporales en narraciones de Gabriela Cabezón Cámara”, en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 105. (Ríos, 2022).

del *Libro de los pasajes* surge “de la importancia manifiesta que posee la arquitectura dentro de los lugares del mundo de la técnica para brindar una imagen de lo sensible y suprasensible de la vida social” (p. 105). En el marco de la topología mítica, señala Menninghaus, los límites, las figuras de lo intermedio y los umbrales, aquellos lugares en el espacio que conducen a otro estado, son muy importantes.

Menninghaus también ha explicado que el secreto de ese saber al que se refería Benjamin consiste o está dentro del pasaje mismo. El investigador ha señalado que el uso mismo de la expresión ‘ritos de paso’ para designar los actos de atravesamiento de umbral indica el parentesco entre pasaje y umbral: “El pasaje es un umbral que, como terreno de transición, despliega hacia la calle, por un lado, y hacia las tiendas por otro, una ‘fantasmagoría’ de las mercancías (V, 1256), no a través de una ideología teórica sino mediante su ‘inmediata presencia’” (p. 59).

A propósito del texto *Infancia en Berlín*, publicado de forma póstuma por Theodor Adorno, en 1950, Menninghaus se detiene en las palabras de Benjamin sobre la mitología berlinesa tejida en torno a una mitología del Tiergarten (jardín de animales o zoológico), y explica que, para Benjamin: “Casi todos los elementos representados —lugares, personas, acciones, sentimientos y hasta las mismas formas de las acciones en el recuerdo— reciben su ‘sustancia’, su ser, del ámbito de la experiencia en torno al umbral” (p. 42). Es decir, alrededor de atravesar un lugar que es acción.

Las imágenes de Benjamin funcionan en este capítulo —como lo hicieron durante su construcción— como disparadores del pensamiento. Y como un puente entre las imágenes de la vida cotidiana, el pensamiento y la escritura.

#### 6.1.3.3. De la violencia en el pasaje

De las cariátides, atlantes, angelotes, pomonas, que me miraron entonces, prefería aquellos del linaje de los conocedores del umbral, que cubiertos de polvo protegen el paso a la vida o al hogar.

*El libro de los pasajes*, W. Benjamin

Por otro lado, en su camino, esta investigación encontró en *Teoría King Kong* (2018), el ensayo de la activista de género, novelista y cineasta francesa Virginie Despentes, un reclamo alrededor de la falta de literatura sobre violencia sexual y sobre cómo recuperarse de esta. Un reclamo y un grito que aboga por la necesidad de que esta exista. En este texto, Despentes narra que después de este hecho descubrió que los libros no podían ayudarla con ellos, cosa que no le había ocurrido nunca antes:

Cuando, por ejemplo, en 1984 me internaron en un hospital psiquiátrico durante unos meses, mi primera reacción al salir fue leer. *El pabellón de los niños locos*, *Alguien voló sobre el nido del cuco*, *Cuando tenía cinco años me maté* y los ensayos sobre psiquiatría, internamiento, vigilancia y adolescencia. Los libros estaban ahí, me acompañaban, hacían que aquello fuera posible, enunciable, que yo pudiera compartirlo. La prisión, la enfermedad, los malos tratos, las drogas. El abandono, la deportación, todos los traumas tienen su literatura. Pero ninguna mujer después de haber pasado por una violación había podido utilizar esa el lenguaje para hacer de esa experiencia una novela. Nada, ni guía, ni compañía. Eso no pasaba al dominio de lo simbólico. Es asombroso que las mujeres no digamos nada a las niñas, que no haya ninguna transmisión de saber, ni consignas de supervivencia, ni consejos prácticos y simples. Nada. (p. 48)

Pero el relato alrededor del encuentro con violencia sexual aparece con frecuencia en el camino de las heroínas o en las tramas sobre personajes femeninos en la narrativa hispanoamericana. En el caso de las obras de García Robayo y Nettel, el encuentro con la violencia sexual es un tránsito que sus narradoras, aún en la infancia, tienen que atravesar; por lo que en ambos textos —aunque con dimensiones simbólicas distintas— el encuentro con la violencia se cifra como un rito y configura un umbral que conduce a la heroína a otro estado del mundo (pero también de sí misma, a causa de sus consecuencias). Como se ha señalado en la metodología de esta investigación, Lagos también identificó la violencia sexual como un hito en el proceso de formación. Así también, Herman, en *Trauma y recuperación* (2004), plantea que la violación (así como el combate, en el caso de los hombres) es la forma paradigmáticas de trauma para las mujeres, por lo que puede ser considerado un rito de iniciación a la violencia que rige el mundo.

#### 6.1.3.4. Sobre la experiencia que atraviesa el cuerpo

Por otra parte, esta investigación halló en un texto sobre la obra de Nettel, “La aritmética que encarna en *El cuerpo en que nací*”, un planteamiento que puede hilarse a uno de los que aquí se proponen: los investigadores Wentworth y Martín Calle (2022) sugieren que esta obra de Nettel explora las maneras en las que nuestro cuerpo, y los de otros, moldean nuestras mentes; es decir, que su hilo pone en evidencia la cognición encarnada. La cognición encarnada, en palabras de Jorge Restrepo (2018), “se fundamenta en la idea de que lo mental es una forma de

actividad que emerge de lo corporal” (p. 109). El investigador José Miguel Ángeles de León (2022) ha explicado el concepto de cognición encarnada con estas palabras:

La intuición principal de la cognición encarnada (*embodied cognition*) es que la constitución corporal y la interacción del cuerpo con el mundo influye/configura/determina la mente (que en este caso estamos entendiendo como la capacidad que permite la cognición, comprendida como “acto de conocer” y no solo como estado mental representacional), tal intuición explicativa no es nueva y hay una gran tradición que ha defendido tal hipótesis (en línea).

Ocurre que en los textos de García Robayo y Nettel aquí analizados pueden leerse los ritos de paso en el pasaje sobre la infancia en una y otra obra; ello a propósito de las experiencias y tránsitos que atraviesan los personajes infantiles en su exploración, o sea, a través de la experiencia en el afuera, de los afectos con la madre y el padre. Pero también pueden leerse atravesamientos de umbral, es decir, experiencias incisivas, constitutivas, en el pasaje sobre la identidad o historia personal en los ejercicios de rememoración y la escritura, lo que permite sugerir que ambos textos reflejan la relación entre la infancia, los umbrales, la memoria y la literatura; y así también, sugerir que ambos textos reflejan en sus entramados la cognición encarnada.

Siguiendo esta línea de pensamiento y llevándola al terreno de la ficción, y, concretamente, a nuestro planteamiento (de forma deformada, simbólica), es que señalamos que en estas obras García Robayo y Nettel despliegan para el lector el tema de la infancia, por un lado, a través de las características de la novela de aprendizaje; y por el otro, a través de la escritura autobiográfica o de autoficción, el

de la reconstrucción de la identidad, trazando dos pasajes que arrojan luz sobre el vínculo entre infancia y literatura.

Tanto en *Lo que no aprendí*, de García Robayo, como en *El cuerpo en que nací*, de Nettel, aparece, por un lado, una niña transitando la infancia, el hogar familiar que es el mundo entero, y el mundo alrededor; y por otro, una autora que mira y relata esa infancia para entender cómo se ha hecho, qué hechos, seres y lugares la han constituido, y la estrecha relación entre ese periodo de la vida, la identidad de su ser, su sustancia y la literatura.

El pasaje sobre la infancia de *Lo que no aprendí* y *El cuerpo en que nací* en el que figuran distintos ritos de iniciación condujo a esta investigación hacia las nociones de pasaje, atravesamientos de umbral y lugares en la memoria en Benjamin; estas, a su vez, la condujeron hacia la teoría de ritos de paso, y hacia el papel de la infancia en la literatura y la postura testimonial sobre las que ha escrito Sylvia Molloy en *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (2006). Entonces se halló indagando en el pasaje sobre la reconstrucción de la identidad y la memoria en las obras de García Robayo y Nettel alrededor de los lugares de la memoria y la postura testimonial. Estas nociones y la figuración de la cognición encarnada condujeron esta investigación hacia la relación entre novela de formación y la autobiografía que ha explicado Zulema Moret en *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* (2008).

Asimismo, la investigación de Moret —así como los pasajes sobre identidad y escritura en una y otra novela y el relato sobre Catalina en la obra de García Robayo— condujo de la autobiografía al concepto sobre la desfiguración del autor de Paul de Man (crítico al que García Robayo ha citado en distintas entrevistas o coloquios). Y la novela de formación y la autobiografía la remitió otra vez al planteamiento sobre la figuración de la cognición en el entramado de las novelas, que, a su vez, remite al viaje de la heroína por aquello de la conquista de su ser. Esta es la ruta que ha seguido este capítulo. A continuación, este texto expone sus fuentes de pensamiento y las evidencia a propósito de la metodología aplicada.

#### **6.1.4. De la novela de formación o *Bildungsroman* de personaje femenino en la narrativa hispanoamericana**

##### **6.1.4.1. Un proceso distinto y una experiencia diferente**

En el libro *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica* (1996), la investigadora chilena María Inés señala que, aunque el término *Bildungsroman* se ha utilizado indistintamente para referirse a distintas tradiciones literarias, lo que sugiere cada una es distinta. Lagos sigue a la investigadora estadounidense Marianne Hirsch, que ha señalado que “el contexto sociocultural determina en gran medida el tipo de relación que el héroe establece por con su medio, de ahí que las novelas francesas e inglesas por un lado y las alemanas por otro presenten características distintas en cuanto a la educación del joven héroe en cuestión” (p. 32). Lo que significa que la concepción del aprendizaje

es totalmente opuesta. Pero así también, como plantea Lagos, la experiencia distinta ocasiona un aprendizaje opuesto.

En este texto, Lagos (p. 21) también hace una referencia a un planteamiento de la activista, crítica feminista y escritora estadounidense Elaine Showalter (1985) relacionado con la situación de subordinación de las mujeres y el lenguaje dominante. Showalter<sup>4</sup>, como describe Lagos, señala que, aunque los grupos hegemónicos y subordinados, hombres y mujeres, desde la perspectiva de la diferencia sexual comparten el mismo espacio, se originan zonas de experiencia no compartidas. La diferencia entre ambas zonas es que la masculina entra en la zona dominante mientras que la femenina permanece en silencio.

Así, subraya Lagos, “aunque el lenguaje de las mujeres coincide en gran parte con el de los hombres puesto que comparten una misma tradición cultural, queda un margen para la experiencia diferente” (p. 22). Esas zonas mudas originarían un discurso con doble voz en los textos de escritoras: la voz dominante y la voz subordinada. Ello a su vez originaría el uso de estrategias oblicuas para encontrar el lenguaje apropiado que exprese experiencias desde las perspectivas de las mujeres.

De acuerdo a la propuesta de Showalter, las escritoras cuentan dos historias, una historia que sigue los parámetros convencionales y otra que los subvierte. Showalter señala que al examinar la tradición de la escritura de las mujeres se puede observar por un lado que esta tradición puede ser fuente de fortaleza y solidaridad, pues las mujeres han contado desde su perspectiva, pero también una fuente negativa, al representar la condición disminuida y la falta de poder de las mujeres (265). La literatura de las mujeres, añade Showalter, no es

---

<sup>4</sup> Como ha explicado Lagos en *Feminist Criticism in the Wilderness*, Showalter se apoya en las teorías de los antropólogos ingleses Shirley y Edwin Ardener. Ello “para explicar las diferencias entre el discurso dominante y el discurso de grupos dominantes o culturalmente hegemónicos y grupos subordinados o mudos desde el punto de vista del lenguaje y su situación de poder” (p. 21).

simplemente el reverso de la tradición masculina sino que presenta una peculiar complejidad en el uso del lenguaje literario que debe ser objeto de estudio” (p. 22).

Lagos señala que tanto el camino distinto como las estrategias oblicuas para contar la experiencia de las mujeres pueden explicar en parte que los relatos de formación femenina se hayan considerado como una modalidad no convencional del género y no como un subgénero paralelo. A propósito de ello, de las novelas de formación femenina consideradas no convencionales, apartadas del canon, Lagos hace hincapié en la necesidad de que estas narraciones sean leídas con un enfoque que tenga en cuenta la diferencia sexual. Siguiendo a Schweickart, señala: “Como ha sostenido la crítica feminista, el modo como se lee es crucial en la formación de criterios valorativos en la interpretación literaria” (p. 28).

Lagos, a propósito de las novelas apartadas de formación femenina, apartadas del canon —la investigadora pone como ejemplo los recorridos distintos que tuvieron las novelas *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, e *Ifigenia* (1924), de María Teresa de la Parra<sup>5</sup>—, hace referencia al término “*Bildungsroman* fracasado” adoptado por Edna Aizenberg, que utiliza este concepto en un análisis sobre *Ifigenia*. Aizenberg, explica Lagos, observa que esta obra viene a ser una transgresión rotunda del género, pero utiliza esa designación porque la heroína “en vez de lograr la autorrealización y la integración personal —como en el caso masculino— termina frustrada, sacrificada o muerta” (Aizenberg 1985 en Lagos 1996, p. 37). Lagos lo cuestiona y explica con estas palabras:

---

<sup>5</sup> Sobre ello señala Lagos: “Mientras *Don Segundo Sombra* ha cruzado fronteras y se ha convertido en un monumento, *Ifigenia* es casi una novela desconocida y muy poco estudiada por la crítica tradicional, una novela que podría considerarse marginal en cuanto a su recepción crítica” (p. 27).

La noción de *Bildungsroman* fracasado es un ejemplo que ilustra la tendencia a considerar “desviado” —o “fracasado”— aquello que difiere del modelo establecido (o masculino) y que no examina el modelo femenino en su diferencia y, al hacerlo, confunde novela (*Roman*) y Bildung (*educación*). Si bien María Eugenia [...] “fracasa” porque no consigue independencia, no se puede afirmar que la novela misma —*Roman*— fracase. El aprendizaje (Bildung), en el sentido masculino de autonomía, no puede darse como tal en una novela que muestra el conflicto de crecer mujer en una sociedad en la que las mujeres no tienen la libertad de elegir ni de tomar decisiones (p. 37).

#### 6.1.4.2. Otros apuntes: formación femenina en el siglo XX

En *Esas niñas cuando crecen, ¿a dónde van a parar?* (2008), Zulema Moret expone algunos de los planteamientos de los textos *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1981), de Annis Pratt, y *The Voyage in: Fictions of Female Development* (1983), de Abel, Hirsch y Langland. El texto de Pratt, explica Moret, señala variaciones de esta forma literaria cuando se trata del relato de una heroína (ello a través de la comparación entre relatos de formación de protagonista femenina y protagonista masculino); mientras que en el estudio preliminar del texto de Abel, Hirsch y Langland las investigadoras revisan y amplían la definición de género para incluir variaciones que no se consideraban hasta entonces en la construcción de la heroína.

Como recoge y enumera Moret (p. 11-12), algunos de los enunciados de estas investigaciones señalan que las narraciones de sus respectivos corpus muestran que las heroínas maduran tardíamente a la largo de su existencia y que, después de casadas y de haber criado a sus hijos, se muestran interesadas en realizarse en otros aspectos de su vida: ese proceso ha sido denominado “renacimiento”; que las heroínas del siglo XIX tenían muy pocas oportunidades para acceder a la educación

formal, pero que, si podían acceder ella, siempre en el seno de una familia burguesa, esta era otorgada alrededor de su formación como futura esposa; que mientras el héroe se marchaba de casa para estudiar, la heroína no tenía la forma de dejar la casa paterna sino hasta el matrimonio en las respectivas maneras que su contexto y condición social lo permitían; que, en el orden de la sexualidad, mientras al héroe se le permitía alguna experiencia antes de su unión sagrada, esto era impensable para la mujer.

Finalmente, señala Moret, que estos textos anuncian que, frente a la inadaptabilidad del héroe, surgen heroínas que se rebelan o sustituyen los procesos de acomodación al mundo externo por procesos de interiorización que las conducen a la enfermedad, el aislamiento o la muerte. Este último planteamiento guía este trabajo de investigación. Siguiendo las observaciones y planteamientos de estas investigadoras, resulta operativo reparar en la rebeldía de las heroínas de la que dan cuenta tanto sus procesos internos como sus acciones. Es entonces imprescindible reparar en los rasgos en el proceso de formación de la heroína que siguen teniendo lugar, así como también la formación de esos rasgos de la forma a propósito de la rebeldía de la heroína.

#### **6.1.5. Marco teórico**

Este trabajo de investigación sigue y ampara sus análisis y los planteamientos que de este se desprenden alrededor de la novela de formación femenina en las observaciones y propuestas de las críticas literarias y escritoras María Inés Lagos y

Zulema Moret en sus respectivas investigaciones, que consideran la diferencia sexual en el viaje de la heroína sobre esta forma literaria en Hispanoamérica. Así pues, por un lado, este texto analiza los rasgos de la novela de formación femenina siguiendo los planteamientos de Lagos; y por otro, la subversión de esta forma y su relación con la autobiografía siguiendo las ideas del estudio de Moret.

#### **6.1.5.1. De las estrategias y características de los relatos de formación femenina**

En su texto antes referenciado, Lagos (p. 56-72) también expone varias estrategias narrativas que identificó en los relatos de formación femenina en Hispanoamérica que formaron parte de su estudio. Estas estrategias son las siguientes: el uso de distintos puntos de vista en el relato; la voz de una narradora que da cuenta de su proceso de formación desde la madurez pero que configura poderosamente la evocación de la niñez; las relaciones sexuales forzadas, la violación o la pérdida de la virginidad como un hito en el proceso de formación; los dilemas del sujeto y su posición disminuida a causa de la diferencia sexual. Así también, expone algunas características que ha observado en estos relatos: la relación entre pasividad y fantasía, el papel de la familia, el contexto sociopolítico y la religión y la sexualidad y un final distinto, en el que no siempre se llega la resolución.

Sobre la relación entre pasividad y fantasía, Lagos explica que la pasividad de la protagonista, que, como señaló Marianne Hirsch en su texto “The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions in Studies in

the Novel” (1979), en la novela de formación no controla su destino sino que reacciona ante sus circunstancias, cobra especial significación: “Ya tradicionalmente las niñas han sido espectadoras del mundo y las actividades del varón” (p. 72). Lagos señala, sin embargo, que en las obras objeto de su estudio ha podido observar que las protagonistas se apartan de la norma por distintas razones y llevan a cabo distintas iniciativas. Lagos, no obstante, señala que la ensoñación es otro rasgo que le permite mantener su espíritu en la confrontación con el mundo adulto inflexible y sin imaginación; a propósito de ello, hace referencia a Lilus Kikus, el personaje del libro de cuentos homónimo (1962) de Elena Poniatowska, que se aferra a la fantasía, a la contemplación y al pensamiento para permanecer siendo ella misma a pesar de la confrontación con el mundo inflexible de los adultos.

Sobre la autocensura, Lagos explica que las protagonistas de sus narraciones estudiadas tienen conciencia de que *hay* una forma de comportarse. Esas normas, señala la investigadora, son normalmente transmitidas por la madre y hacen hincapié en las conductas que no son apropiadas para las niñas. Lagos lo explica con estas palabras:

Estas limitaciones y la conciencia de las restricciones generan un sentimiento de frustración ante el cual las protagonistas reaccionan con despliegues de rebeldía interior, aunque exteriormente tratan de seguir los patrones que se les ha enseñado a respetar. La percepción de las limitaciones que conlleva ser mujer es decisiva para el desarrollo de las capacidades emocionales e intelectuales de las niñas. Ciertamente es uno de los patrones más difíciles de resolver, ya que en el fondo se trata de una aceptación del doble estándar por el hecho de haber nacido mujeres (p. 83).

Como ha explicado Lagos (p. 85-94), la familia es una cuestión crucial en la formación de niños y niñas. En las novelas de formación que estudió, Lagos encontró que, dentro de la familia, la madre era la figura más importante para la niña. Sin embargo, esta aparecía como una antagonista que suscribe los valores masculinos frente a los que hay que rebelarse o como una víctima que no se juzga. Lagos también señala que los otros miembros de la familia importantes son las hermanas, parecen haberse adaptado perfectamente y siguen las normas establecidas; y los hermanos que reciben un trato privilegiado. Sobre el padre, Lagos señala que su figura no ocupa un lugar descatado: “Su papel consiste en relacionar a la familia con el mundo exterior, pero en el mundo de la familia es la madre la que domina” (p. 93). Lagos subraya que el padre es una figura distante y ajena, mientras que la madre es un ser pasivo muy femenino (en el sentido negativo).

Por otra parte, Lagos (p. 109) también señala que el contexto político y social aparece reflejado en varias de las obras que relatan grandes conflictos políticos donde se encontraban diferentes oportunidades para la mujer, y aborda estas cuestiones en las novelas *Balún-Canán* (1973), de Rosario Castellanos, y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, de Albalucía Ángel (1975), que se inscriben en un periodo que se remonta al periodo en el que se llevaron las reformas propuestas por la Revolución mexicana y a los años de violencia en Colombia que se inician con el asesinato del dirigente político Jorge Eliécer Gaitán, respectivamente. Lagos señala que en ambas novelas la niña protagonista aparece como testigo de los cambios y ella misma los experimenta después.

Sobre los finales, Lagos (p. 111-112) señaló que en estas novelas los desenlaces son variados, como ocurre en la novela de formación masculina. Y menciona finales que revelan la posibilidad de una transformación futura, que no inmediata; otros en los que la protagonista se resigna y acepta soluciones convencionales a cambio de protección y estabilidad; otros en los que aparece la muerte como consecuencia de no haber aceptado la estabilidad, y otros en los que ocurre un final armonioso, ya que la protagonista revela que ha alcanzado la plenitud.

#### **6.1.5.2 De la transformación de los relatos de formación femenina en Hispanoamérica y su relación con la autobiografía**

En el capítulo “De la transformación de una forma”, Moret subraya un aporte de Swales alrededor de la novela de formación: el uso de la ironía. Swales considera que esta forma literaria está animada por una compleja ironía, a menudo ausente de las formulaciones del género. “La ironía se convierte en el mecanismo por el cual el autor, mediante la ficcionalidad asumida del narrador, persigue el distanciamiento respecto a la lucha que constituye parte de la intriga novelesca” (p. 9). Para comprender la importancia ejercida en el texto por este mecanismo, dice Moret, habrá que reparar en las relaciones entre el héroe o la heroína y el contexto social e histórico que le rodeaba.

En su investigación, Moret también recoge y expone los aspectos que Esther Kleinbord Lebovitz señaló en su libro *The Myth of the Heroine: The Female*

*Bildungsroman in the Twentieth Century* (1998), a propósito de la relación entre el *Bildungsroman* y el registro autobiográfico. “Kleindbord enfatiza la índole autobiográfica desde que la niña crece hasta que se hace mujer, poniendo el acento en la búsqueda individual de una vocación y las contradicciones que esta crea en relación a los ideales de la familia. Esta tensión genera sufrimiento, rebeldía y dificultades de adaptación a las normas de la sociedad” (p. 14). Este texto, entonces, señala en los textos de Margarita García Robayo y Guadalupe Nettel esas dificultades alrededor de la búsqueda individual.

Moret también recoge y sigue (de forma central en su análisis) los planteamientos alrededor de la autobiografía que la autora y profesora estadounidense Sidonie Smith, desde una perspectiva feminista, plantea en su texto *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-representation* (1987). Smith, como ha explicado Moret, expone tres fenómenos que permiten iluminar la poética de la autobiografía: los modos en los que la posición de la autobiógrafa como mujer afecta el proyecto autobiográfico; las cuatro marcas de ficcionalización que lo caracterizan: las ficciones de la memoria, del yo, del narrador autobiográfico; y la manera que la autoridad discursiva de la autobiografía establece para interpretarse públicamente en una cultura patriarcal. “Estos tres fenómenos marcan el texto de su vida, y nos llevan a considerar la autorrepresentación como un fenómeno de gran complejidad” (p. 26-27). Este texto, alrededor de ambas obras, analiza el último punto de Smith sobre la autoridad discursiva a través del registro autobiográfico.

Moret también expone otro planteamiento de Smith alrededor de la autorrepresentación: Smith ha señalado la escena de la escritura, es decir, la retórica del artificio de la escritura en el texto, como un tropo que conlleva un embargo radical con la vida. Este texto también repara en esta noción alrededor de la ficcionalización de la escritura en *Lo que no aprendí* y *El cuerpo en que nací*, de Nettel.

Siguiendo a Moret, este texto sigue en su análisis, a propósito del registro autobiográfico y de la búsqueda individual relacionada con la escritura que tienen lugar en las novelas de García Robayo y Nettel, las formas en las que la autobiografía establece la autoridad discursiva para interpretarse públicamente dentro de una cultura patriarcal y de un género androcéntrico, señalada por Sidonie Smith, y la idea sobre la desfiguración del autor, propuesta por Paul de Man. Así también, sigue las nociones planteadas por la crítica Silvia Molloy alrededor de la escritura autobiográfica en Hispanoamérica.

#### **6.1.5.3. Sobre el registro autobiográfico: sobre la infancia, la desfiguración del autor y la puesta en abismo**

En *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1995), la crítica y escritora argentina Silvia Molloy señala varias características alrededor de este registro, entre ellas la postura testimonial del autobiógrafo que da cuenta de algo que ya no existe; el encuentro con la escritura en los primeros años de vida; la escena de la lectura; y la evocación de la infancia. Molloy señala esta última como un mecanismo de reflexión de vital importancia en los relatos que articulan una

existencia. La crítica plantea que los relatos de infancia deben considerarse no solo dentro de un amplio contexto cultural, sino también dentro del marco constituido por la ficción del propio autor. Molloy lo explica con estas palabras:

En ellos, la evocación, de la primera infancia, de los primeros descubrimientos y experiencias que afianzan en el niño un progresivo sentimiento de identidad, sirven de mecanismos de autorreflexión, a través de esos mecanismos, el sujeto, consciente de su urdimbre textual, obra su propia, efímera composición (p. 171).

En su ensayo “La autobiografía como desfiguración”<sup>6</sup>, el crítico literario belga Paul de Man señala que la teoría de la autobiografía está plagada de una serie de interrogantes y acercamientos que son limitadores porque asumen presupuestos acerca del discurso autobiográfico que resultan problemáticos. En este texto, De Man también señala la distinción entre autobiografía y ficción como intento recurrente para circunscribir la autobiografía, lo que significa que la autobiografía depende de hechos potencialmente reales y verificables. Y, alrededor de ello, Man se pregunta: “¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía o un cuadro (realista) depende de su modelo?”.

Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir con igual justicia que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los recursos de su medio. Y, puesto que la mimesis, que se asume como operante en la autobiografía, es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en lo absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (p. 113).

---

<sup>6</sup> Este texto de Paul de Man fue publicado por primera vez en 1979. La traducción al español es de Ángel G. Loureiro.

En este texto, De Man también cuestiona un planteamiento de Lejeune (1975) alrededor del pacto o contrato autobiográfico<sup>7</sup>, que señala (en palabras de De Man) que la autobiografía no es solo representacional y cognitiva, sino contractual, basada no en el tropos, sino en actos de hablar. Lo que significa que el nombre en la portada del libro, debajo del título, “no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y entendimiento, sino la firma que se da al contrato de autoridad legal, aunque no le da en absoluto autoridad epistemológica” (p. 114). De Man cuestiona el planteamiento de Lejeune porque, de ser figura especular del autor, el lector se convierte en un juez encargado de verificar la autenticidad de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante.

Por su parte, De Man, como ha explicado Moret, plantea que la función retórica del discurso autobiográfico consiste en situar una voz y conferirle un rostro o una máscara a través de la prosopopeya. Así lo ha explicado De Man:

En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que solo no es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento (p. 118).

Diego Vélez Quiroz, en el trabajo de investigación *Los universos y la máscara. Las formas de enmascaramiento y la caída en abismo* (2011), recoge el planteamiento del teórico catalán Lucien Dallénbach sobre el relato especular en el cual redefine la idea de puesta en abismo o *myse en abyme*. La puesta en abismo es una técnica

---

<sup>7</sup> Según Pozuelo Yvancos (1993), lo que Lejeune propone obliga a que los hechos se presenten y testifiquen como reales por quien dice haberlos vivido.

literaria denominada por André Gide en 1883 y que hace referencia al procedimiento de colocar un relato dentro de otro de forma abismada. Vélez Quiroz lo explica con estas palabras: “La idea de abismarse implica caer sobre sí mismo, en ese sentido ya se genera una imagen de abismo (nunca vacío) contingente alrededor del individuo, en este abismo con-viven los otros creados desde el enmascaramiento” (p. 33). Aunque es la función poética del lenguaje, descrita por Jakobson, aquella que se enfoca en el mensaje por el mensaje mismo, la que permite comprender el vínculo o imbricación entre un acontecimiento y otro en la novela.

Dallénbach, en su texto *El relato especular* (1991), definió la puesta en abismo como “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (p. 16). Su definición fundamental, como recogen diversos textos sobre el concepto, señala que una pequeña parte del texto refleja o contiene la obra en su totalidad. Según Dällenbach, para que tenga lugar la puesta en abismo deben suceder dos operaciones: por un lado, la reducción o reestructuración por encaje y elaboración del paradigma de referencia, que tienen lugar por analogía y contraste; y por otro, la citada transformación que va “desde la reproducción cuasi mimética a la libre transformación” (p. 22).

Dallénbach (p. 15-16), siguiendo a Guide, señala varias características sobre la puesta en abismo. Algunas de estas: la puesta en abismo como órgano (o como procedimiento, como apunta Vélez Quiroz), en el que la obra parece volverse sobre sí misma; su propiedad para resaltar la inteligibilidad y estructura formal de la obra;

la cualidad que le permite que, evocada desde ejemplos que pertenecen a distintos ámbitos, le permite configurar una realidad estructural que no es exclusiva ni del relato ni de la literatura en sí.

Aunque las formas en las que la puesta en abismo se presenta varían, pero como ha señalado Vélez Quiroz, respecto a la estructura de las obras se puede pensar “en el prototipo en el que una obra se contienen dos o más obras y en las que la construcción de una o varias de estas dependen de la creación de uno de los personajes o narradores de los pertenecientes a la obra principal” (p. 42). Las obras, como ha explicado Vélez Quiroz siguiendo a Dallénbach, se encuentran entonces en una relación de dependencia que viene determinada por un engendramiento.

Dallénbach ha planteado que en las obras en las que se configura una puesta en abismo hay una obra hembra y otra obra macho. La idea de obra hembra está definida por su condición de maternidad: la obra hembra es desde la que surge, a través de uno o varios personajes, la otra obra desde su interior al exterior. La obra macho, por otra parte, es aquella en la que, desde la ficción, el personaje asume la identidad del narrador. Narrador que existe en la obra hembra y desde donde crea su universo inmediato. Este texto sigue estas nociones planteadas por Dallénbach para exponer y analizar la puesta en abismo en la obra de García Robayo, que, a su vez, origina la desfiguración del autor.

Por todo lo expuesto, el análisis de este capítulo no se inscribe en la corriente que verifica la identidad entre el nombre del autor, el narrador y el personaje con el fin de verificar el parecido de lo real o la imagen de lo real, como ha planteado Lejeune. Este texto sigue a De Man alrededor de la desfiguración del autor porque, particularmente, la obra de García Robayo, a propósito de la puesta en abismo, así lo exige. Ocurre que *Lo que no aprendí* está configurada por dos voces que configuran una desfiguración y una figuración: despojamiento y restauración a través de una puesta en abismo que vuelve a la obra sobre sí misma. En el caso de la obra de Nettel, este texto tampoco verifica el cumplimiento del pacto autobiográfico, pero repara en la relación de la autobiografía con el relato de formación y el devenir escritora.

Este texto sigue a De Man cuando señala que el lenguaje como tropo produce siempre privación, es siempre despojador; así como cuando plantea que la autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada.

#### 6.1.5.5. De los ritos de paso y los umbralamientos

Este capítulo, a propósito de la identificación y análisis de los acontecimientos como ritos de paso o atravesamientos de umbral que figuran en las novelas de García Robayo y Nettel, atiende la noción de pasaje de Walter Benjamin alrededor del *Libro de los pasajes* y a su idea alrededor del saber de los umbrales que ha sido explicada por Menninghaus en su libro antes mencionado. Este capítulo convoca a los pensamientos de Benjamin en el *Libro de los pasajes* (siguiendo el estudio de

Menninghaus alrededor de estos) no solo para sostener la interpretación sobre los umbrales en las obras de García Robayo y Nettel que aquí se plantea, sino también con el objetivo de establecer un diálogo —aunque fugaz— entre Benjamin y las autoras alrededor de los umbrales y la infancia.

¿Qué significan *pasaje* y *umbral*? La Real Academia Española (RAE) alrededor de estas palabras, entre otras acepciones, ha señalado que un pasaje es la acción de pasar de una parte a otra, o un paso entre dos calles, que suele estar cubierto, o el sitio o el lugar por el que se pasa; y que un umbral es la parte inferior, o escalón, casi siempre de piedra en la puerta de una casa, o el paso primero y principal o entrada de cualquier cosa.

Por otra parte, este capítulo sigue la teoría del etnógrafo francés Arnold van Gennep sobre la clasificación de los ritos de paso y su concepto de liminalidad, así como las ideas del antropólogo escocés Victor W. Turner alrededor de este concepto para describir lo que estos ritos o ese estado significan para una y otra protagonista en una y otra historia.

El etnógrafo francés Arnold van Gennep, en su texto *Los ritos de paso* (2008), ha explicado que la vida individual, en cualquier tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra; y que este paso, es decir, los atravesamientos de umbral, suele ir acompañado de actos especiales. Dice el etnógrafo que es el mismo hecho de vivir el que necesita los pasos sucesivos de

una sociedad especial a otra y de una situación social a otra. Así, “pasar el umbral” significa agregarse a un mundo nuevo (p. 37).

Van Gennep (2008) ha explicado que los ritos realizados en el umbral son ritos de margen y no ritos de alianza, como se suele creer: como ritos de separación del medio anterior, hay ritos de purificación, seguidos de ritos de agregación, precedidos a su vez, por ritos de preparación al margen. Por consiguiente, el etnógrafo francés ha propuesto (el subrayado es del autor) “llamar *ritos preliminares* a los ritos de separación del mundo anterior, *ritos liminares* a los ritos ejecutados durante el estado de margen y *ritos postliminares* a los ritos de agregación al mundo nuevo” (p. 38).

En este texto, Van Gennep también subraya la diferencia entre ritos de iniciación y de pubertad. La pubertad fisiológica y la pubertad social, dice, son dos cosas esencialmente diferentes y que rara vez convergen. En el caso de las chicas, explica el etnógrafo, la pubertad física se manifiesta por el hinchamiento de los senos, el ensanchamiento de la pelvis, la aparición del pelo en el pubis y, sobre todo, por el primer flujo menstrual, pero el goce sexual no depende de la pubertad y la primera sangre no aparece en la misma edad.

Dice van Gennep: “Parecería sencillo, por tanto, fechar en ese momento el paso de la infancia a la adolescencia. En realidad, las cosas discurren de modo muy

distinto en la vida social, lo cual se explica en primer lugar por hechos que son también del tipo fisiológico” (p. 101).

Por ello, Van Gennep manifiesta que es necesario dejar de llamar “ritos de iniciación” a los ritos de la pubertad, que, afirma, ciertamente existen: se trata de ritos de separación del mundo asexuado seguidos por ritos de agregación al mundo sexual. Es importante atender este planteamiento porque, en el caso de ambas novelas, los personajes infantiles experimentan ese tránsito hacia el mundo sexuado también a través de la huella o un relato alrededor de la violencia sexual.

A partir de la clasificación de Van Gennep, el antropólogo escocés Victor W. Turner, en su texto *El proceso ritual: estructura y antiestructura*<sup>8</sup> (1988), explicó y amplió las fases de los ritos de paso o transición. Este texto sigue esta clasificación en su análisis alrededor de los personajes y los tránsitos en la infancia. Las fases de los ritos de paso son tres y comprenden: la fase de separación, que incluye conducta simbólica de ruptura (con la madre, por ejemplo); la fase intermedia o liminal, en la que el sujeto no tiene características ni del mundo pasado ni del mundo venidero (ni de la infancia, ni de la adolescencia, por ejemplo); y finalmente la de reagregación, en la que el sujeto adquiere las obligaciones de su nuevo orden. Turner (1988) lo ha explicado con estas palabras:

La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo (bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un «estado»), o de ambos; durante el periodo

---

<sup>8</sup> En adelante, *El proceso ritual*.

«liminal» intermedio, las características del sujeto ritual (el «pasajero») son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos o ninguno de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso. El sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones vis a vis otros de un tipo claramente definido y estructural (p. 101-102).

Turner, también a propósito de este concepto de Van Gennep, además amplió en este texto las características de la liminalidad y de los seres liminales. Así, Turner explicó que la liminalidad “se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad y la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares” (p. 102); mientras que sobre los seres liminales señaló que sus atributos son ambiguos, puesto que no están ni en lugar ni en otro, por lo que no se les puede situar en las posiciones asignadas por la ley, las costumbres o el ceremonial.

[...]en cuanto seres liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco: en suma, nada que pueda distinguirlos de los demás neófitos o iniciandos. Su conducta debe ser pasiva o sumisa; deben obedecer implícitamente a sus instructores y aceptar cualquier castigo que pueda infringírseles, por arbitrio que sea, sin la menor queja. Es como si se viesan reducidos o rebajados hasta una condición uniforme para ser formados de nuevo y dotados con poderes adicionales que les permitan hacer frente a su nueva situación en la vida. (1988, p. 102).

Ocurre que Catalina, la narradora de la primera parte de la obra de García Robayo, está pasando el umbral de la infancia a la adolescencia; así también el personaje de Nettel transita y narra este atravesamiento (aunque el relato de Catalina acontece específicamente durante ese tiempo/estado), lo que significa que ambos personajes narran ese estado o periodo de margen, hasta entrar en el mundo

o tiempo nuevo —el de la adolescencia, el de la violencia—, y que sus relatos dan cuenta de todo lo que ocurrió allí sobre el cuerpo y en el interior de sus consciencias.

#### 6.1.6. De las obras y sus autoras

##### 6.1.6.1. Sobre *Lo que no aprendí* de margarita García Robayo

*Lo que no aprendí* fue publicada por primera vez por Planeta, en Colombia, en 2013, y después fue reeditada por Malpaso, en Barcelona, en 2014. Esta obra forma parte del volumen compilatorio *El sonido de las olas* (Alfaguara, 2021), que recoge tres novelas de García Robayo (*Hasta que pase un huracán* y *Educación sexual*) sobre personajes que habitan y experimentan el mundo alrededor de la adolescencia, muy cerca del mar. *Lo que no aprendí* está dividida en dos partes que brindan dos historias distintas, con narradoras distintas, pero que están imbricadas entre sí. La primera (sin título asignado) es narrada por Catalina, una niña de once años. La segunda parte (también sin título asignado) es narrada por una joven escritora que vive en Buenos Aires (sin nombre y edad reveladas). Ambos relatos están vinculados entre sí en un ejercicio de rememoración y escritura llevado a cabo por la segunda narradora a propósito de los padres, un abuso y la indagación personal. A continuación, los resúmenes sobre uno y otro relato de la novela.

La primera parte de *Lo que no aprendí* brinda el relato de Catalina, una niña de once años que vive a las afueras de Cartagena, en Colombia. Catalina, con el registro del monólogo interior o, incluso, del diario íntimo, narra los acontecimientos que tienen lugar alrededor de sí misma y de su familia durante sus vacaciones escolares de 1991.

Catalina, que vive con sus padres, sus dos hermanas mayores, Isabel y Eugenia, y su hermano menor, Gabito, siente una profunda curiosidad por el trabajo de su padre, Gabriel, un hombre jubilado que aún recibe clientes o, más bien, pacientes en el despacho de la casa; así como una incipiente aversión por su madre, que prefiere no hablar de ciertas cosas —y que nadie más hable de ellas— y que suele regañarla de forma cruel y violenta, sobre todo cuando Catalina le hace preguntas sobre su padre o cuando la descubre escuchando sus conversaciones detrás de las puertas.

Durante estas vacaciones, Catalina investiga el misterio alrededor de su padre, quien ‘a veces parece que se muere’. La niña descubre que su padre, a quienes todos tienen como un hombre sabio, hace viaje con su mente para encontrar la forma de curar a sus pacientes. Catalina entonces se propone conocer las leyes que rigen su trabajo, por lo que roba un libro de su despacho: el de los siete principios. Mientras Catalina lee este libro y explora e indaga alrededor de su oficina, de los pacientes y del vecindario, la aparente y fugaz calma o alegría de su madre y las relaciones de amistad de la familia se van desmoronando.

Ocurre que su padre, para sorpresa de todos, rechaza la propuesta de Álvaro Gómez, un influyente político conservador y uno de los presidentes de la asamblea constituyente. Ocurre también que don Gabriel, así mismo para sorpresa de todos, accede a ser el abogado de don José, un anciano que se dedicaba a recoger y vender objetos de segunda mano en la zona y que había sido acusado de asesinar a una

joven con un martillo, con pruebas que, según la Policía, le señalaban como culpable. Catalina intuye que estos dos acontecimientos, más la extraña muerte del perro de la familia, Flípper, enturbian las vacaciones, a sus padres y el ambiente interno de la casa.

Pero Catalina, por su parte, sigue ardiendo en preguntas que no son contestadas ni por su mamá ni por sus hermanas, que suelen tratarla como si fuese un fantasma o una molestia —ya que se burlan de ella o no le contestan—, y sigue saliendo a andar en bicicleta para pensar y para leer a escondidas. En una de sus tardes de paseo, primero mientras estaba tumbada en el prado de un pequeño bosque y, luego, en el interior de una casa abandonada a la que iba leer, se encuentra con Aníbal (o Aníbal la encuentra a ella), un muchacho varios años mayor que Catalina. Aníbal solía vivir al lado de su casa, en la casa de don Ortega, hasta que un trágico acontecimiento (todos sus hermanos murieron en un accidente de tránsito) lo hizo marcharse y dejar a sus padres.

Catalina vuelve a la casa abandonada y vuelve a encontrarse allí con Aníbal, que suele estar con una chica de su edad a la que Catalina llama *la hippie*, su novia. El joven se refiere al trabajo de don Gabriel, aunque de forma más bien imprecisa, señalando que fue él quien lo ha salvado (pero sin especificar de qué o cómo ni por qué). Catalina parece sentirse atraída por el joven. Y, mientras tanto, nadie parece reparar demasiado en sus largas salidas, hasta que un día su madre descubre accidentalmente que no era cierto aquello de que Catalina se tardara en volver

porque se quedaba merendando en la casa de una vecina. A pesar del pedido de su padre y de los golpes de su madre, Catalina continúa saliendo a andar en bici para leer y para hablar con Aníbal.

Una mañana, Catalina va a la casa abandonada pero Aníbal ya no está con su novia. Aníbal le cuenta a Catalina el abuso sexual de la que fue víctima la joven (frente a él, durante un viaje en autobús), burlándose de ella (la llama *puta*) y de la inocencia de Catalina, que le hace preguntas, porque no entiende del todo lo que él le narra. En esa conversación, después de un breve paréntesis, Aníbal se acerca a Catalina y chupa su cuello. Catalina permanece inmóvil. De camino a casa, Catalina no dice ni una palabra. Aníbal, por su parte, le pregunta en varias ocasiones si está rabiosa.

Catalina imagina y siente que tiene una marca en el cuello; entonces, espera para entrar a su casa. Una vez allí, sale al patio para pensar. Pero unas horas después, Catalina se siente enferma. Su madre, que suele entrar al cuarto de la niña sin preguntar, le señala la marca, pero Catalina le responde que le ha picado una avispa. Catalina arde en fiebre y habla en sueños, por lo que su madre llama a un médico. El médico le dice a la madre que la niña tiene un virus pasajero, pero que parece nerviosa, que debería hablar con ella; sin embargo, la madre se espanta al escuchar estas sugerencias. Enseguida la mujer se distrae con la visita del novio de una de las mellizas.

Unos días después, don Gabriel, a causa del interés e insistencia de la niña, nombra a Catalina como su discípula; y, en el sillón de la casa, empieza a contestar algunas de sus preguntas: sobre todo porque uno de sus amigos acababa de llamarlo *brujo*, Catalina entonces había cuestionado el hecho de que él se dedicara a algo oculto. Catalina, no obstante, acepta la explicación de su padre y acepta también acompañarle a visitar a un niño, uno de sus pacientes recurrentes. Esa tarde, Catalina descubre a su padre en trance junto a otras personas.

Mientras ocurre todo ello, su hermano menor, Gabito, continúa ausente, en la casa de la abuela, en la que lo habían dejado hace semanas, y su madre y sus hermanas —amistadas o enemistadas a causa de la primera relación amorosa de Isabel— continúan anulando su persona y sus preguntas. Catalina, por su parte, seguirá yendo a andar en bicicleta y a explorar la casa abandonada, por si vuelve a encontrar a Aníbal y a su novia, sobre todo porque tiene la sospecha de que la joven que asesinaron pudiera ser la novia de Aníbal. Pero no vuelve a ver al joven hasta unos días después, mientras salía de su casa: don Gabriel le había dejado pasar la noche allí.

Una noche, al regresar toda la familia de una fiesta, encuentran a la policía alrededor de la casa de su vecino, el señor Ortega. Al parecer, el padre de Aníbal se había matado al dispararse con su escopeta. Catalina sale corriendo con el objetivo de encontrar al joven, que hace unos días había decidido, escuchando la sugerencia

de don Gabriel, volver a la casa de su padre. Catalina descubre a Aníbal en el interior del coche de la policía, cabizbajo y con el pelo cubriéndole el rostro.

La niña, al ser alcanzada por su padre, le dice que Aníbal no tendría que haber vuelto, ‘por el karma’. Su padre la mira furioso y le pide que entre a la casa. Después de esa noche, don Gabriel permanece días encerrado en su despacho y ya no le presta a Catalina, no lo hace entonces ni después, los libros que le había prometido. Catalina y su padre no vuelven a hablar del acontecimiento y tampoco vuelven a ser cercanos. Años más tarde, el día de su cumpleaños número quince, Aníbal va a buscar a Catalina con un regalo; sin embargo, ella no sale a recibirlo; y el paquete, que contenía una tabla de parqués sin fichas, permanece envuelto, y encerrado, en lo alto en la casa, arriba de la encimera de la cocina, durante largos años.

Como se señaló antes, la segunda parte de la novela de García Robayo tiene otra narradora y protagonista: una joven de origen colombiano que vive en Buenos Aires y que se dedica a la escritura. Su relato empieza con la rememoración alrededor de un acontecimiento que tiene lugar la noche de antes de enterarse de la muerte de su padre, al que no veía hace largos años, y con lo que ocurre en ella esa mañana —el cruce de un umbral, una revelación sobre sí misma: el surgimiento de una historia— alrededor de ambos sucesos: la noche anterior, la joven se había despertado al notar al que era su pareja masturbándose dentro de su cuerpo.

Al día siguiente, mientras le anuncia la muerte de su padre a su pareja, el semen de este rueda a través de sus piernas. La narradora, en el presente de la enunciación, vuelve a esa imagen y al hecho de que no siente nada sobre la muerte de su padre para pensar en sí misma; alrededor de estas circunstancias recordará haber leído la historia de una niña a la que su familia le borra la memoria para que no recordara que había sido víctima de una violación. La narradora recuerda varios sueños en los que aparecen un hombre con la cara desfigurada. A veces este hombre la viola frente a su padre, que parece no inmutarse frente a su dolor.

La narradora también relata el ejercicio de ficcionalización que hace con un amigo, Bruno. A este le cuenta que lleva intentando escribir sobre el abuso, que ha inventado varias historias, pero que no lo consigue. A propósito de esta confesión, Bruno le pregunta para qué se inventaría un vecino abusador si el abuso estaba dentro de su familia, pero la narradora subraya que jamás le ha dicho a Bruno que el abuso estaba dentro de su familia. En esta misma conversación, la narradora traza un ejercicio de ficcionalización alrededor de un personaje femenino al que llama Catalina, como su hermana, su persona favorita. A la Catalina de su ejercicio de ficcionalización le ocurre que su cuñado mira y habla con lascivia: la familia de la niña descubre el abuso, pero nadie dice nada, y su cuñado sigue formando parte de esta como si no hubiera pasado nada.

Este ejercicio de ficcionalización, siguiendo a Swales (en Moret 2008), revela el uso de la ironía en esta obra de García Robayo: a través de esta escena de

escritura, del tono más bien superficial o frío de la conversación entre la joven y su amigo, y de la instancia ficticia de la narradora y del personaje de Catalina que aquí de hecho se revela, se puede percibir una lucha —tanto de la joven narradora como de la autora implícita— por ejecutar un distanciamiento con aquello que la novela narra a través de lo no dicho. Distanciamiento que, sin embargo, no se consigue. Porque la joven escritora mira de cerca al abismo.

Ocurre que alrededor de este ejercicio de ficcionalización, la narradora hace confesiones sobre su escritura: relata la imposibilidad de ocultarse en esta y la necesidad que tiene de hacerlo. Cuenta la necesidad de narrar el ocultismo alrededor de su padre y la forma en la que todos los miembros de la familia parecen recordar al padre y la historia familiar de formas distintas. En cierto momento, a propósito de la ficción y la vida propia en la escritura, la narradora dice: “Bruno soy yo”. Su rememoración sigue alrededor de su visita a Colombia, a propósito del funeral de su padre y de algunos recuerdos de su infancia que surgen al visitar la casa de su abuela.

Finalmente, la joven narra el encuentro y desencuentro que tiene con su madre durante un breve periodo en el que esta se va a vivir a Buenos Aires con ella, luego de la muerte de su marido y de su madre. Cuando la joven le revela su intención de escribir una novela sobre la familia, la madre le pregunta de qué va. La joven escritora le responde que va sobre la familia, el abuso y los silencios, y señala el profundo dolor con el que la miró su madre. En una charla posterior con ella, la

última que la joven rememora en su relato, su madre le recomendará cambiar los recuerdos que no le gustan, como *hacemos* todos. La narradora le responde que no sabe hacer eso.

#### 6.1.6.2. Sobre *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel

*El cuerpo en que nací* es la segunda novela de Nettel y fue publicada por Anagrama por primera vez en 2011 (este estudio ha trabajado con la edición de 2021). El cuerpo en que nací narra la infancia y adolescencia de una niña que crece en México y en Francia en los años setenta. La narradora, una mujer escritora, en el presente de la enunciación, le relata su historia a una segunda persona que jamás se hace corpórea (porque no toma la palabra), su psicoanalista: la doctora Szlavski. Su relato empieza alrededor de su ojo, específicamente alrededor de una marca de nacimiento. Y también alrededor de una confesión que tiene lugar algunas páginas más adelante: la narradora le revela a esa segunda persona a la que se dirige, y a la que a veces interpela, la necesidad de entender los acontecimientos que forman parte de la amalgama de su ser.

La historia de *El cuerpo en que nací* es narrada desde la mirada de la niña que fue, que se constituye en la trama como personaje, pero con la perspectiva del paso del tiempo, con la perspectiva de la mujer que ahora está sentada en el diván de la psicoanalista, que ahora se dispone a escribir otra vez. Entonces, el hilo de su rememoración brota a partir de su cuerpo distinto, dividido; pero también sigue e indaga alrededor de lugares, objetos o circunstancias y personas en los que la niña, que luego mujer escritora, halló refugio y desplegó sus pensamientos, su búsqueda.

El personaje nace con un lunar sobre la córnea, lo que ocasiona que durante los primeros años de la infancia, durante las horas escolares, tenga que llevar un parche que le cubre el ojo sano para que el otro se desarrolle. Sus padres, particularmente su madre, se toman muy en serio corregir la vista de la niña. La madre también estaba empañada en corregir su postura, un poco encorvada; y, a causa de ello, con el fin de que la niña se enderezara, solía llamarla *cucarachita*.

A propósito de los primeros años de su infancia, la narradora se detiene en distintos lugares, personas y circunstancias en las que halló compañía y fortaleza, también alrededor de su cuerpo. Entonces, narra su paseo hasta llegar a un inmenso árbol que trepaba y en el que se sentía segura y lo que allí acontece en su mirada. También su recorrido por las escaleras del edificio donde juega a descubrir su cuerpo o, más bien, las sensaciones placenteras que este podía otorgarle. A propósito de esos años, relata la educación sexual que sus padres, que experimentaban con nuevos métodos de enseñanza, le otorgaron a ella y a su hermano, en la que, a pesar de la intención de libertad, no había demasiada claridad. En este periodo, que puede inscribirse en el tránsito hacia los siguientes años de infancia, el personaje se relaciona con la escritura, que se convierte para ella en un acto de venganza hacia sus compañeros de clase.

Más adelante, a propósito del conjunto habitacional en el que crece, relata el encuentro, a la distancia, con una niña, hija de exiliados chilenos, frente a su

ventana, que parece sentirse tan sola como ella. También, alrededor de aquellos años, rememora el hecho de crecer al lado de niños de distintos países de Hispanoamérica, que traían consigo otro lenguaje, y el dolor de sus padres a causa de las dictaduras y el exilio. Así también sobre esa época, y a propósito de un bicho en su zapato y de la fuerte identificación que siente con los trilobites, los predecesores de las cucarachas, la narradora revelará la sensación de haber perdido un estratégico tornillo que tuvo en aquel entonces.

En la infancia, antes de todo aquello, también ocurre la separación de sus padres, que divide el mundo de la protagonista y el de su hermano, Lucas, en dos hemisferios, en dos mundos distintos. Entonces, su relato indaga alrededor de los padres a causa del silencio y la distancia física y emocional que aconteció a causa de circunstancias distintas. Algún tiempo después del divorcio, su madre se fue a estudiar a Francia para hacer un doctorado (la protagonista y su hermano se quedan a vivir con su abuela); mientras que su padre, un día, envía a otra persona a recoger sus cosas y no vuelve a llamar. Nadie le otorga explicaciones convincentes, lo que la aleja de los libros y de sus afectos. Solo más tarde, cuando ya vivía en Francia con su madre y su hermano pequeño, la niña descubre que su padre estaba preso en una cárcel de México.

A propósito de sus años en Francia, durante los cuales está transitando su paso a la adolescencia, la narradora recoge las imágenes, los sentimientos y los acontecimientos alrededor de los amigos que hizo en aquella época, otros

adolescentes, también al margen, con los que compartió música y lecturas; del barrio de migrantes Les Hippocampes en el que vivió, rodeada de niños y adultos de distintas nacionalidades, y la experiencia en un campamento de verano en el que se enfrenta a la violencia y el silencio alrededor de esta.

Así también, a propósito de su tránsito hacia la adolescencia, su relato se detiene en los libros. Por ejemplo: en *La metamorfosis* de Kafka, a propósito de las cucarachas; en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez, a propósito de su abuela materna; y en *Moby Dick* de Herman Melville, a propósito de su historia con su madre de amor y desencuentro; y en la poesía de Allen Ginsberg, a propósito de su biografía. Este tránsito también está atravesado por las visitas a su padre mientras estuvo en prisión y la correspondencia que mantuvo con él y que acortó la distancia entre ambos. También recoge su rememoración sus últimos años de adolescencia, al lado de su abuela (su madre la había enviado a México), en los que, lejos de su vista, intenta recorrer el mundo nocturno y bohemio de su ciudad.

Hacia el final del relato, aborda el hecho de la imposibilidad de la operación de su ojo. Imposibilidad que, sin embargo, para ella constituye una victoria, porque significa seguir habitando el cuerpo en el que ha nacido. Y, a propósito del reencuentro con su padre, ya libre, traza la necesidad de integrar a sus padres, de escribir su historia, y brinda algunos detalles sobre el libro que escribirá y al que su madre se opone rotundamente. Sin embargo, el libro ya ha sido escrito.

#### 6.1.6.2. Sobre las autoras

Margarita García Robayo nace en Cartagena (Colombia) en 1980. Actualmente reside en Buenos Aires (Argentina). Ha publicado los libros de cuentos *Hay ciertas cosas que una no puede hacer descalza* (publicada por primera vez por Planeta en 2009) y *Cosas peores* (Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014); así como el texto de no ficción de corte autobiográfico titulado *Primera Persona* (Pesopluma, 2017). También ha publicado las novelas *Hasta que pase un huracán* (Tamarisco, 2012), *Lo que no aprendí* (2013) y *Tiempo muerto* (Alfaguara, 2017), que fue traducida al inglés bajo el título *Holiday Heart* y que recibió el PEN Award en 2020. *La encomienda*, su última novela, fue publicada por Anagrama en 2023. En 2020 publicó en Reino Unido *Fish Soup*, una compilación de cuentos y novelas en inglés, que formó parte de la lista Books of the Year de *The Times*. Margarita García Robayo fue directora, en 2014, de la fundación Eloy Tomás Martínez.

Guadalupe Nettel nació en México en 1973. Ha residido y estudiado en Francia; en ese país se doctoró en Ciencias del Lenguaje por la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Su primera obra, *Juego de artificios*, un volumen de cuentos, fue publicada por primera vez en 1993. Nettel ha recibido el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero por su libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos*, en 2013, y el Premio Herralde de Novela por su tercera novela, *Después del invierno*, en 2014. También ha publicado el libro de cuentos *Pétalos y otras historias* (2008); los ensayos *Para entender: Julio Cortázar* (2008) y *Octavio Paz: las palabras en libertad* (2014); las novelas *El Huésped* (2006), *El cuerpo*

*en que nací* (2011). Su última novela, *La hija única*, fue publicada por Anagrama en 2020. En 2023 publicó el libro de cuentos *Los Divagantes*. Guadalupe Nettel es directora de la *Revista de la Universidad de México* desde abril de 2017.

#### 6.1.7. De los umbrales, los ritos de paso y las marcas de la violencia en *Lo que no aprendí*, de García Robayo

*Lo que no aprendí*, de Margarita García Robayo, se puede inscribir dentro de la novela de formación femenina porque el relato de Catalina narra el pasaje de la infancia a la adultez, característica propia del género. Su historia, además, cumple con los rasgos descritos por Lagos a propósito de esta forma literaria en Hispanoamérica.

La historia de Catalina da cuenta de los conflictos de la heroína con el contexto que le rodea, que le transmite una forma de ser en el mundo; esta forma es sobre todo transmitida por la madre, hacia la cual la niña se rebela. El padre es un personaje que se configura de vital importancia, porque la niña lo admira y su camino de formación surge alrededor de su indagación en torno a él, pero su figura aparece lejana y distinta. El padre se encierra en su oficina por días, a veces confunde a sus hijos y a veces, incluso, se olvida de ellos. En este sentido, el padre aparece como una figura apartada del mundo cotidiano y vincular de la familia en la medida en que las niñas y su esposa lo admiran, pero él no se asoma al mundo de ellos.

Entonces, en su relato cobra vital importancia la familia, a la que observa y de la que parece estarse separando porque no encuentra en ellos ni una mirada ni cobijo ni entendimiento. El personaje, además, se aferra a la contemplación de los acontecimientos y de sus propios sentimientos, que no tanto a la fantasía; pero es esta contemplación, que tiene lugar en su mundo interior, lo que le permite seguir siendo ella, seguir cuestionando, a pesar de su conflicto con su entorno.

En la segunda parte de *Lo que no aprendí*, el relato de formación adquiere otra dimensión y abarca hasta el devenir escritora de su narradora en su adultez. Esta historia es narrada por una joven escritora, lo que le otorga el punto de vista a otro personaje, que no es Catalina, que no ve desde la infancia. Y, a propósito de ello, ocurre una poderosa evocación de la infancia desde la adultez. Por otra parte, el relato de la segunda parte cifra un final que la inscribe en el exilio o, más bien, en la orfandad (el mismo exilio y la misma orfandad en la que termina Catalina al final de su relato); pero también, al final, la heroína logra la subversión del silencio alrededor del tema del abuso, cifrando una forma cotidiana pero de todas formas extraordinaria de heroicidad. Lo que significa que, siguiendo a Lagos, cumple con la característica de un final que sugiere la posibilidad de una transformación que, se figura, ya ha tenido lugar fuera de la instancia del relato.

Pero es operativo que el análisis de esos rasgos de la novela de formación sea abordado más adelante, a propósito de la imbricación y abismamiento de las dos narradoras. Este apartado, entonces, expone los rasgos de la novela de formación en

el relato de la primera parte, es decir, en la historia de Catalina. Todos estos rasgos —y la subversión de la forma— en uno y otro relato, sin embargo, serán abordados a través de todos los apartados de este análisis.

#### **6.1.7.1. Infancia, familia y contemplación**

Catalina siente cierta aversión hacia su madre, que la castiga con palabras crueles. La razón por la que la madre es particularmente cruel con Catalina parece provenir del hecho de que la niña es curiosa. Y escucha detrás de las paredes. Y contesta o pregunta cuando una afirmación de su madre no le parece coherente o justa. La madre entonces intenta transmitirle, con violencia y aludiendo a un dios castigador, que ese modo de ser será castigado. Sin embargo, a pesar de las amenazas, Catalina sigue preguntando, poniendo de manifiesto, en voz alta, sus cuestionamientos, señala las incongruencias, sigue escuchando detrás de las puertas.

—y la gente que mete las narices donde no debe, mejor que no salga de su casa. ¿Que por qué? Porque va a sufrir. Porque nadie quiere a los metiches. Porque son un peligro. Pero Dios los ve. Dios todo lo ve.

Y se persignaba:

—Perdónala, Señor, que no sabe lo que hace —y me amenazaba con ridiculeces. —Te voy a dejar en una vereda de Turbaco. Sin comida, sin ropa, sin nada. Y ahí vas a estar hasta que alguien se lleve de ti y te lleve a un orfanato.

—Ya no existen los orfanatos. (p. 25)

Catalina, como se ha dicho, no deja de ser como es y también sigue espiando a su padre, a quien admira. Lo espía porque no sabe con certeza a qué se dedica, y porque luego necesita comprender de dónde vienen sus poderes o su sabiduría. Por ejemplo, Catalina se marcha a una casa abandonada para leer el libro de los siete principios que ha robado del despacho de su padre.

Cuando está a solas piensa en lo que dice el libro, pero también en el actuar de este. Entonces le dice a su padre, aunque el corazón le latiera muy rápido, que la ley de la causa y efecto se contradice con la ley del mentalismo. Le dice que le parece que allí hay un error. Su padre le responde que no hay contradicción, porque la mente es la causa primera de todos los efectos. Después de esa conversación, su padre promete prestarle más libros. Catalina acepta su respuesta, pero no se queda esperando a que llegue ese día. Sigue pensando en el libro y en los acontecimientos a su alrededor. Y continúa espionando la oficina, las conversaciones de los adultos y el afuera. Todos esos actos, que provienen de su decisión, configuran el pasaje hacia la adultez, además de otros actos o ritos que no provienen de su libertad ni tienen que ver sus anhelos, como se expone en el apartado sobre los umbralamientos y ritos de paso que tienen lugar en su tránsito.

Como se ha visto, la subversión de la pasividad y de la fantasía como forma de enajenación durante el proceso de formación radica en la forma de encarar el mundo del personaje.

#### **6.1.7.2. Contexto social y político**

El relato de Catalina en la primera parte de *Lo que no aprendí* da cuenta del contexto social y político que vivía Colombia en la década de los 90. En el año 1991, tiempo en el que transcurre el relato de Catalina, mientras ella tiene once años, ocurren dos acontecimientos importantes para su nación.

Por un lado, había sido convocada una asamblea constituyente que escribía la nueva constitución del país (en el contexto real, la propuesta había sido realizada por el grupo guerrillero Movimiento 19 de Abril y lanzada a consulta popular por el presidente Virgilio Barco); y por otro, meses después, Pablo Escobar, un reconocido narcotraficante, fundador del cartel de Medellín, había prometido a la justicia del Gobierno nacional entregarse con la condición de no ser extraditado a Estados Unidos (cuestión que también aconteció ese año en Colombia).

Catalina escuchará a los adultos que forman parte de su entorno hablar con esperanza sobre el primer acontecimiento y discutir (o callar) alrededor del otro, ya que había quienes esperaban que Escobar no cumpliera su promesa. Ocurre también que su padre recibe una propuesta por parte de Álvaro Gómez, uno de los presidentes de la asamblea constituyente. Gómez figurará en una escena alrededor de esta propuesta, y en otra alrededor de una celebración por la constitución. Así también, figurará en las charlas de sus padres y en la escena en la que Catalina revela que (como ocurrió en la realidad) fue asesinado poco tiempo después.

Pero, aunque estos acontecimientos podrían funcionar como un espejo del contexto social y político del país durante ese año, no son las consecuencias de estos acontecimientos los que Catalina debe atravesar. Estos acontecimientos afectan su proceso de formación en el sentido de que los adultos a su alrededor tienen posturas distintas frente a estos sucesos/personajes. Su madre y sus hermanas, por ejemplo, admiran a Álvaro Gómez, mientras que su padre lo rechaza y mientras un amigo de

su padre acusa a este de haberse cambiado de bando. La afectan en la medida en que, como las conversaciones y los acontecimientos le resultan distantes y opacos, no puede posicionarse con certeza sobre estos. La afectan en la medida en que la alejan de sus padres: a Catalina no le agrada que su madre quiera que su padre se involucre en la política; Catalina no está segura de que las decisiones que toma su padre sean las más correctas. Y, al mismo tiempo, Catalina querría tener una vida distinta, más parecida a la que anhela y finge despreciar su madre, y pertenecer a otra clase social; y también continúa aferrándose al sentimiento de admiración que siente por su padre. Aunque lo cuestione.

La afectan en la medida en que ese mundo que parece violento y difícil de definir parece estar muy cerca. Catalina sabe, porque lo ha oído, por ejemplo, que cerca de su casa hay terrenos o viviendas abandonados que pertenecen a personas relacionadas con el narcotráfico. Sabe también que alguna vez asesinaron a alguien, a causa del narcotráfico, a tiros. Hay un acontecimiento que acerca a Catalina a la violencia, pero no a la violencia relacionada con el narcotráfico, sino a la violencia contra las mujeres: una chica es asesinada, y Catalina pronto intuye que esa muerte ha sido causada por otras razones. Catalina también, en un momento, desaparece por varias horas y los padres la buscan con la policía. Catalina se enfada con su madre, que la golpea por irse sin avisar, pero entonces recuerda que su madre debió haber pensado que podrían haberle desfigurado el rostro como a esa chica. Es la posibilidad de la violencia contra las mujeres la que entonces experimenta. Y es la violencia sexual la que aparecerá en su camino.

### 6.1.8. De los umbrales, los ritos de paso y las marcas de la violencia en *Lo*

#### *que no aprendí* de Margarita García Robayo

La puerta monumental se nos presenta en estrecha relación con los ritos de paso [...]. El que penetra dentro de un pasaje conserva tras de sí todo el trayecto de ese camino-puerta –sino es que se encamina rectamente hacia el fondo de un mundo intrauterino.

*El libro de los pasajes*, W. Benjamin

#### 6.1.8.1. De la distinción de los ritos y umbrales

Este apartado propone una lectura alrededor de acontecimientos que pueden leerse de forma simbólica o desfigurada como ritos de paso o atravesamientos de umbral (actos o experiencias alrededor de un acontecimiento que hace un corte en el espacio, en el tiempo o en su estado/entendimiento y la conduce a otro lugar) que experimenta Catalina, la narradora de la primera parte de *Lo que no aprendí*, durante su paso del mundo de la infancia a la adolescencia (o al mundo del desamparo), en diálogo con los umbrales que atraviesa la joven escritora que narra la segunda parte de la obra.

Menninghaus (2003), a propósito del saber de los umbrales en Walter Benjamin, ha señalado que el verbo *umbralar* implica cambio, transición y fluctuación. Catalina, que está transitando de la infancia a la adolescencia, lo que significa atravesar un periodo de margen, fluctúa entre el mundo de su padre y el de su madre y entre su hermano pequeño y sus hermanas mayores (aunque no encuentre asilo en ninguno de ellos).

Durante este periodo de margen, que se inscribe en las vacaciones de 1991, cuando Catalina tiene once años, el personaje experimenta una serie de umbralamientos, es decir, de experiencias que la conducen a un estado distinto del que se hallaba, que se pueden analizar, siguiendo la clasificación de Van Gennep sobre los ritos de paso, como experiencias preliminares, liminares y de agregación.

Catalina experimenta ritos preliminares que la separan del mundo de la infancia pero también del mundo femenino a causa de la ruptura con la madre y las hermanas, que no la acogen en sus conversaciones y que la consideran, todavía, una niña pequeña; ritos liminares, que son los ritos propios de su estado de margen, es decir, a causa de su transición de la infancia a la adolescencia; hasta que, al final de su relato, vivirá un rito de agregación al mundo nuevo, el de la orfandad, la violencia y el desamparo (que puede pensarse como de agregación al mundo de la adultez, fuera de la patria de la infancia). Estos acontecimientos que vive Catalina son atravesados en soledad, sin ninguna guía (aunque en un momento pudiera parecer que su padre la acompaña, pero esto ocurre fugazmente, y desde la distancia que este imponía respecto a su persona, cuando la nombra su aprendiz).

A propósito de este desamparo, es decir, de la falta del acompañamiento de los padres y de las hermanas y de la ausencia de la mirada de un otro, es necesario recordar la diferenciación que hace Van Gennep sobre la diferencia entre ritos de iniciación y de pubertad, ya que ello contribuye a analizar en sus distintas

dimensiones al personaje (y lo que ocurre alrededor de su ser): la pubertad fisiológica y la pubertad social son distintas en esencia y no suelen coincidir. En el caso de Catalina, ocurre que su mente y su mundo interior han crecido o atravesado el umbral a la adolescencia o pubertad antes que su cuerpo, hecho que puede contribuir a que los miembros de su familia —que no suelen reparar en ella— no perciban que Catalina atraviesa un estado de margen, que está experimentando estado liminal porque no forma parte ni de un mundo ni del otro.

Entonces, a propósito de las tres fases de los ritos de paso y las características del estado de liminalidad, este texto, siguiendo los planteamientos de Van Gennep (2006) y Turner (1988), distingue: en primer lugar, los acontecimientos que vive Catalina a propósito del abandono de la infancia, del mundo femenino o de su madre y de la casa, como ritos de separación (que tiene su correlato con el umbral que atraviesa la narradora de la segunda parte de la obra a propósito de su devenir escritora); seguidamente de los atributos de ambigüedad propios de su estado liminal. Pero, así también, distingue la subversión de estos atributos de la liminalidad: al no obedecer ni aceptar los castigos que le oponen sin cuestionarlos.

También propone distinguir la reagregación o consumación del paso en el rito, es decir, la iniciación que tiene lugar al ser declarada discípula de su padre y la agregación al mundo adulto, o sea, al de la orfandad y la violencia, al producirse el corte con su padre. Este texto también identifica, a propósito del corte con los padres en el rito de agregación que tiene lugar en la segunda parte de la obra, en la

joven narradora, a propósito del devenir escritora, o consumación de la bruja, siguiendo el hito de la heroína. La distinción de estos ritos, sin embargo, aparece expuesta en este orden, pero, como en la obra, se superpondrá en el análisis.

#### **6.1.8.2. Del estado liminal de Catalina**

Como se ha expuesto, Catalina atraviesa un estado de margen, lo que significa que es un ser liminal. Turner (1988) ha explicado que los entes liminales o “gentes de umbral” pueden representarse como seres totalmente desposeídos, ambiguos, que no están ni en un sitio ni en otro. Esto puede figurarse en el hecho de que Catalina no pertenece al mundo adolescente de sus hermanas (las mellizas Isabel e Eugenia, que casi tienen diecisiete años) y que linda con el mundo de los adultos, es decir, con el de los padres; pero tampoco pertenece al mundo de su hermano menor, Gabito (cuya edad no se revela, pero que posiblemente oscile entre los seis y ocho años).

La protagonista no encuentra cobijo en sus hermanas, que no tienen interés en hablar con ella y más bien la anulan y se burlan de su curiosidad; pero tampoco puede charlar sobre sus dudas y sentimientos con su hermano, que es muy pequeño y prefiere (o se ha acostumbrado) a jugar y a estar solo.

Catalina, quizás también a causa de su estado liminal, se suele refugiar en su habitación. En su puerta, ha colocado el afiche de un popular cantante de la década de los noventa, Ricky. La imagen del artista no ejecuta demasiado bien su función

de guardia del umbral, ya que la madre suele entrar a la habitación de Catalina sin preguntar. A propósito del afiche y de las escenas de la madre atravesando el umbral al mundo de Catalina irrumpiendo de repente, resultan oportunas aquí las palabras de Benjamin sobre los dioses de los umbrales y los peligros de los que aguardan: “Las sillas o las fotos que flanquean el umbral de una puerta son dioses domésticos venidos a menos, y aún hoy, cuando suena el timbre, nos llega al corazón la violencia que tienen que apaciguar (V, 141/LP, 115)”. (2013, p. 57). Ese afiche de Ricky no puede apaciguar la violencia de las palabras de su madre ni la violencia de los actos de Aníbal, que pertenecen a otro mundo.

Se puede distinguir que Catalina ha atravesado la pubertad social antes que la física, ya que su mundo interior está dejando la infancia antes que su cuerpo. Catalina está interesada en comprender en qué consiste el oficio de su padre y de dónde proviene su sabiduría o sus poderes: “Pero lo que más me tenía con rabia era que a nadie, salvo a mí, parecía importarle lo de los poderes de mi papá. Era como si no fuéramos hijos de él, sino de cualquier persona ordinaria (2014, p. 77); y, al mismo tiempo, se está separando de la madre, que la aparta de ella: “—Culicagada chismosa; te voy a arrancar las orejas con mis propias manos y te las voy a hacer tragar—” (p. 35); además se siente atraída por un sujeto masculino, Aníbal: “Pensé «si se bañara sería hermoso»” (p. 54); y tiene la necesidad de salir para andar y pensar, que no para jugar o entretenerse.

Sin embargo, no hay ninguna marca en el texto que señale que su cuerpo ha atravesado la pubertad física: no se relata la primera menstruación ni se hace ninguna referencia a esta. Más bien se pueden distinguir marcas que permiten sugerir que los otros a su alrededor, la madre, por ejemplo, y ella misma, a causa de este hecho de que su cuerpo no parece estar atravesando la pubertad, la inscriben en la infancia: su madre, que la llama *niñita* de forma despectiva y que la separa de su mundo (que sí pueden frecuentar sus otras dos hijas), le pide que use un conjunto que a ella le recuerda a la ropa del Pato Donald; y con frecuencia Catalina compara su cuerpo todavía de niña con el de sus hermanas, que, señala ella, sí tienen pechos y caderas. Además, le dice a Aníbal que está próxima a cumplir los doce años (aunque falten varios meses, más de medio año, para ello.)

Quizás también por ello, porque lo que se ve, es decir, su cuerpo, no parece atravesar la pubertad, nadie a su alrededor parece notar el proceso. No obstante, porque nadie parece tener la intención de asomarse al alma de Catalina. Esto conduce a las palabras de Turner alrededor de la liminalidad y la dialéctica del ciclo de desarrollo: el antropólogo ha señalado que “tanto para los individuos como para los grupos, la vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto, y de lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación de la igualdad y la desigualdad. El paso de un status inferior a uno superior se efectúa a través de un limbo carente de status” (p. 104).

Catalina, entonces, en ese estado de margen no solo experimenta una sensación de no ser, porque no es ni niña ni adolescente, sino que está expuesta, siguiendo el planteamiento de Turner, a descender y a iniciarse; a volverse igual a otros, es decir, a su padre, que parece figurar en lo alto, y, al mismo tiempo, distinta de otros (de su madre y de sus hermanas, que figuran en lo bajo, ante su mirada, moldeada por su madre, sin embargo); y también a ser parte de una comunidad y de su estructura, es decir, a la sociedad regida por la violencia, mientras deja otra de la que ya es diferente, es decir, el mundo de la infancia al que ya no podrá volver.

#### **6.1.8.3. De la separación de la madre y la agregación al mundo del padre**

La relación de Catalina con su madre es conflictiva desde el inicio de su relato, que, sin embargo, narra la forma en la que se iba cifrando. A la mujer (sin nombre asignado en el relato) le parece preocupar que Catalina hable más de la cuenta con otros (los profesores, los vecinos, etc.) sobre su padre, o sea, sobre su marido. En una ocasión, cuando la niña le dice a la madre que escuchó bien cuando le decía a su amiga que “él se había dedicado a eso toda la vida”, esta le responde: “—Culicagada chismosa, te voy a arrancar las orejas con mis propias manos y te las voy a hacer tragar” (p. 35). Así también, en otro momento, cuando la niña defiende a una amiga suya, su madre se resiente con ella y le dice: “Sé de una niñita que renegó de su mamá y la siguiente vez que cumplió años se levantó sin lengua: nunca más habló” (p. 25).

A propósito de la agregación al mundo del padre y la identificación del personaje de Catalina con él, es importante señalar aquí que esta ocurre por varios motivos: el padre es visto y señalado por todos como una persona sabia y es quien posee los libros y, entonces, el conocimiento y el poder, incluso. Mientras que la madre, a causa de su comportamiento, está vinculada a la violencia, a las palabras como un cuchillo y al dictamen sobre los roles de género o mandatos sociales. De hecho, Catalina desprecia el comportamiento de su madre, y la forma en la que se refiere a ella cuando la mira, las palabras que usa, parecen ser heredadas de la misma madre, que con frecuencia suele hablar de otras mujeres de forma despectiva.

Con los cuatro me dio rabia, pero más con mi mamá, por dejarse manosear por el puerco de Piñeres. Mis papás casi no bailaban, pero cuando lo hacían daba gusto verlos[...]. Pero apenas se soltaban mi mamá se volvía como loca: meneaba las caderas como las negras y aplaudía y se reía echando la cabeza hacia atrás, como una actriz barata. Las mellas y yo odiábamos que hiciera eso (p. 144).

Resulta operativo señalar respecto a esa identificación de Catalina con el padre que esta ocurre porque él suele mirarla (aunque de forma fugaz) y porque no la violenta. Catalina, anulada por su madre y sus hermanas, encuentra que su padre le devuelve la mirada cuando empieza a responder sus preguntas, cuando la declara su discípula, lo que la aparta, fugazmente, de la soledad (que es, sin embargo, para ella su refugio y lo que le brinda la posibilidad del pensamiento): “Y me sentí tan contenta de estar a su lado que me dije: ‘No hay nadie en el mundo más bueno que mi papá ni más bonito ni mejor perfumado ni que yo quiera más’” (p. 116).

Es en el padre en quien el personaje encuentra la posibilidad de ser con otro, de estar al lado de otro, cuestiones que parecen imposibles de obtener de parte de la madre. Entonces, del padre no solo provienen el conocimiento, los misterios, sino

también los pocos gestos de ternura que recibe Catalina. La compañía y la sabiduría del padre son una posibilidad a la que puede aferrarse. Su madre, sin embargo, no se figura como una posibilidad. Así es, entonces, como se cifra la separación del mundo femenino y la agregación al mundo masculino o la ruptura con la madre y la identificación con el padre.

Él se quitó los lentes, se restregó los ojos y me miró: los ojos de mi papá eran como de agua. Brillantes, de un color gris oscuro. Cuando uno miraba los ojos de mi papá lo que veía era la propia cara de uno mirando a mi papá; y esa era una cara de respeto, pero también de miedo: como decía Miss Adelaida que había que mirar a cristo (p. 133).

#### **6.1.8.4. Sobre la andadura de la heroína niña**

En ese estado de liminalidad, separada de la madre, anhelando al padre, Catalina, además, empieza a andar: a andar en bicicleta, específicamente, pero a andar, que se configura como acción constitutiva del pasaje sobre la infancia en la novela. Y caminar es el paso material que da origen y rige los ritos de paso, como ha manifestado Van Gennep. Es importante señalar que el origen de esa andadura de Catalina, el rito de paso que entonces surge y se configura en la acción de salir a andar en bicicleta, está relacionado con su estado liminal (no encuentra un cómplice en ninguno de sus hermanos), con el rechazo de su madre que la anula y amenaza continuamente y con su necesidad de saber a qué se dedica su padre, cosa que nadie le explica: “Si no me estuvieran ocultando las cosas yo no tendría ninguna necesidad de averiguarlas por mi cuenta (p. 34).

De hecho, en el relato, la primera vez que Catalina sale a andar en bicicleta, es decir, que sale al afuera para indagar en el pasaje del afuera, ocurre porque no tuvo otra opción. Catalina estaba sola y no tenía nada que hacer ni con quién: su madre la había castigado por intentar escuchar una de sus conversaciones y sus hermanas no le dirigían la palabra. “Cuando avisé en la casa que iba a salir, nadie se opuso. Al contrario” (2014, p. 26). Y todas las mujeres a su alrededor (su madre, sus dos hermanas y Mery, la joven que trabajaba para sus padres en casa) se burlaron de su decisión que significó cruzar un primer umbral, en ese gran rito de pasaje que ocurrió en este periodo de su vida, aunque Catalina no lo supiera, no solo porque salía sola al mundo exterior (cosa que ya había hecho en alguna otra ocasión), sino porque ese acto estaba marcado por su curiosidad, por el deseo y la necesidad de pensar a solas, y, más adelante, por el deseo de encontrarse con un otro, con Aníbal.

El estado de margen, la curiosidad de Catalina y la decisión que tomó hicieron surgir el pasaje del rito. A propósito de la decisión del personaje, resultan oportunas las palabras de Benjamin alrededor del pasaje del mito: “Sus pasos lentos y medidos reflejan sin que ellas mismas lo sepan, que se está frente a una decisión (V, 142-LP, 115)” (p. 56). Catalina podría haberse quedado en su habitación, podría haber ido a buscar a su hermano para jugar con él aunque se aburriera, podría haberse quedado a la sombra y la espera de sus hermanas y de su madre, pero en su lugar decide salir a andar hacia el afuera.

Ocurre además que, ese día, en un bosquecito en el que Catalina planeaba echarse a pensar, se encuentra con Aníbal, el hijo del señor Ortega, su vecino, al que

ella no recordaba porque años atrás se había ido de casa. Aquí resulta necesario subrayar un asunto importante: Catalina está atravesando sola ese pasaje hacia el exterior, hacia la violencia, que comporta el descubrimiento y entendimiento de los peligros del mundo que comportan la pérdida de la inocencia y, entonces, también la pérdida de la infancia. Y, entonces, también el dolor y el desamparo.

#### 6.1.8.6. Sobre la paseante que contempla e indaga en el pasaje

En el caso de los tránsitos de Catalina durante su periodo de margen, no hay nadie que haga de guía, de puente, de faro, salvo ella misma, pero sí hay personajes que ejercen de verdugos. Aquí, sin embargo, a propósito del personaje, es necesario recalcar que el cruce de los umbrales o ritos de paso que experimenta Catalina en su relato tiene un origen en las decisiones que toma: Catalina no solo decide salir a andar en bicicleta, sino que también decide aproximarse a Aníbal; así también decide investigar a su padre y decide leer un libro suyo, el que roba, a escondidas; y decide además leerlo con atención, desmenuzando cada principio; decide también convertirse en su discípula aunque la llamen *bruja*. Aquí un breve inciso. En la segunda parte de la novela, el personaje de la joven escritora, como Catalina, también cruzará otro umbral después de decidir escribir una historia sobre su familia.

La andadura y las decisiones de Catalina permiten sugerir varios aspectos del personaje que se observan a través de todo el relato: su determinación y la necesidad de exploración y de ejecución del pensamiento, a pesar de la soledad y el desamparo, que la figuran sujeto actante de su propia historia, paseante que contempla e indaga

en el pasaje<sup>9</sup>. La conducta simbólica del personaje, el dejar la casa para echar a andar, y las características ambiguas de su ser liminal, que no pertenece (tampoco su cuerpo) ni a un mundo ni a otro, pueden ser leídos como un rito de separación.

A propósito de pasajes y del ejercicio de detective de la niña, cabe señalar aquí que Catalina, mientras ronda la oficina de su padre (que estaba dentro de la casa familiar) mira desde distintos puntos de su casa tanto la calle como la casa de su vecino, el señor Ortega, y a sus familiares. Los observa. Su mirada da cuenta del hecho de que está observando el afuera y a los otros (aunque les enfoque con distinta intensidad). Y ocurre que alrededor de ese terreno personal configurado desde la casa familiar, y que recorre las casas colindantes habitadas o abandonadas, surge una niña que no solo investiga, sino que mira y cuestiona. El personaje se figura ya no solo como niña detective/exploradora, sino como una pensadora, que contempla para articular su pensamiento. Y allí es donde surge, allí donde se puede ver la sustancia del ser del personaje, el devenir escritora que, sin embargo, existe en la segunda parte de la novela.

Catalina, esa niña de once años que decidió salir a andar, porque necesitaba pensar, satisfacer su curiosidad sobre su padre, sobre los siete principios, sobre el mundo, que pensó por sí misma y cuestionó y se rebeló —y quien pagó un precio por ello—, este texto trae aquí, en relación con la heroína que subvierte la violencia —para Catalina, que renunció a negociar y someterse a su entorno para ser aceptada

---

<sup>9</sup> Estas palabras fueron tomadas del texto de Rogelio Salazar de León “Pero lo nuestro es pasar<sup>1</sup>, la noción de pasaje en Walter Benjamin” (2009).

y decidió salir a contemplarse a sí misma y el pasaje— las palabras de Virginie Despentès en *Teoría King Kong* (2018) alrededor del consuelo al que la escritora francesa se aferró después de sufrir una violación, y que encontró en un texto de Camille Paglia.

Sí, estábamos fuera, sí habíamos sobrevivido en lugar de haber muerto. Sí, íbamos con minifalda y solas, sin un hombre que nos acompañara; de noche, sí, habíamos sido idiotas, y débiles, incapaces de partirles la cara, como las niñas aprenden a serlo cuando las agreden. Sí, eso nos había ocurrido a nosotras, pero por primera vez comprendíamos lo que habíamos hecho: habíamos salido de casa, porque en casa de papá y mamá no pasaba nada interesante (p. 50).

Después de haber tomado la decisión de salir a andar, Catalina cruza otro umbral dentro de su casa a propósito del sujeto que investiga, su padre: una mañana, antes de salir a andar en bicicleta, aprovecha que este se distrae y sale de su oficina (en la que vive afincado, ya que pasa días sin salir de ella) y no solo se asoma adentro de esta, sino que se roba un libro de su biblioteca: el libro de los siete principios.

Ese día, Catalina no pudo salir a andar en bicicleta (o más bien, no quiso regresar por ella para no ser descubierta con el libro), así que echó a andar hacia la casa abandonada a la que antes había ido a jugar y a la que ahora iba para estar a solas y pensar. En la casa abandona, Catalina se encuentra otra vez a Aníbal y a su novia. A partir de ese segundo encuentro, Catalina ejecuta una especie de ritual que, sin embargo, es para sí misma: este consiste en tomar comida de su casa a escondidas para llevársela a Aníbal, salir en bicicleta hasta la casa abandonada, pasear, encontrarse con el joven y charlar con él. Catalina escucha a Aníbal; él,

mientras, habla con ella sobre los sitios en los que ha estado mientras viajaba de mochilero, hace ejercicios o fuma marihuana. También la mira, y a veces le hace comentarios sobre su apariencia. Parece estarla mirando y a la vez no.

La conducta simbólica de echar a andar para separarse de la casa de los padres y de la infancia puede ser leída como un rito de separación que, como se ha señalado, ejecuta la protagonista por su decisión (aunque la marginalidad o la soledad pudieran haber contribuido a ello).

#### **6.1.8.6. Sobre el tránsito de agregación al mundo del desamparo**

Catalina experimenta de forma fugaz una ascensión a discípula. Este nombramiento puede ser leído como un rito de paso de agregación (siguiendo la clasificación de Van Gennep; o como una iniciación a la diosa, a la maga, siguiendo a Murdock). Sin embargo, esta ascensión hacia el mundo o el estado que anhelaba solo es nombrada, pero no se constituye. Pero ocurren otros acontecimientos que hacen que se configure otro tránsito: una decisión de su padre y su silencio alrededor de un acontecimiento que incluye a Aníbal —así como el descubrimiento de la violencia sexual que cifran su descenso en un sueño— terminan por agregarla al mundo de la orfandad y al de la violencia, que no al de la sabiduría. Pero ese tránsito al mundo del desamparo no ocurre a través de un solo umbral, como se ha señalado, sino que se configura a través de varios acontecimientos que van separando a la niña del padre, de la idea de su padre.

Antes de ser nombrada discípula, hay un acontecimiento que ensombrece a Catalina y que puede ser leído como el hecho que abre el pórtico del rito de pasaje

hacia el mundo del desamparo y la violencia. Don Gabriel, el padre de Catalina, toma una decisión que confunde a la protagonista. Catalina empieza a dudar de la bondad y de la sabiduría que todos a su alrededor parecen atribuirle a su padre. Se empieza a cifrar el viaje de descenso, a causa de la pérdida del padre y de la pérdida de la infancia.

Un día, hallan en un lote el cadáver de una joven con el rostro desfigurado. A todos les conmociona el hecho, también a Catalina, que no había oído hablar de un crimen parecido. Ocurre que, algunas noches después, la policía aparece en la casa de su familia. José, el anciano que vendía objetos usados por la zona, es acusado del crimen porque le hallan en posesión de un martillo con sangre; había pedido ver a su padre. Don Gabriel va a verlo y anuncia que ha aceptado ser su abogado. El pórtico del rito de paso hacia la orfandad, hacia el descenso ocurre porque a Catalina empieza a desdibujársele la certeza sobre la bondad de su padre. La intentará restablecer, sin embargo, varias veces, como una forma de amarrarse a la infancia, para no detener su agregación al estado de discípula, al mundo de su padre:

Pero ese principio [se refiere al principio de la polaridad] decía que siempre, cuando de un lado estaba lo más malo, del otro estaba lo más bueno. Y lo más bueno era mi papá. Ese principio también decía que, en alguna parte, del recorrido del péndulo, esos extremos se tocaban, se confundían y se hacían lo mismo. Entonces lo malo era bueno y lo bueno era malo. José era mi papá y mi papá era José. (2014, p. 104).

El asesinato de la joven también hace que surja el umbral hacia el mundo de la violencia en el sentido de que esta surge frente a ella de manera más próxima: se

trata de un crimen diferente, que alguien ha ejecutado sobre una chica. Catalina había escuchado antes sobre un crimen relacionado con la mafia del narcotráfico, pero este aparece distinto ante sus ojos. Catalina, de hecho, cree que esa joven puede ser la novia de Aníbal (y que el joven y el anciano son sus asesinos). Hecho que esta lectura identifica como una marca de violencia contra las mujeres sobre la consciencia del personaje que, como se ha dicho, también abre el umbral del rito de pasaje hacia el entendimiento de esa violencia.

Catalina sigue atravesando ese pasaje a través de otros dos acontecimientos que ocurren el mismo día y que están relacionados entre sí: uno ocurre en su cuerpo y otro en su consciencia. Una mañana, la mañana en la que Aníbal se acercó a Catalina y chupó su cuello, el joven le relata la violación que había sufrido su novia a la que después llama *puta*: “[...] entonces el viejo la agarró por el pelo, traía el cinturón medio suelto y la obligó a arrodillarse ahí mismo, delante de mí y de todos los pasajeros. Y bueno, ella hizo lo propio” (p. 124). Aníbal se ríe de Catalina porque no entiende a qué se refiere con ‘lo propio’. Después de ello, ocurre que se aproxima a ella y la toca.

Yo no dije nada. Él se acercó más, se sacó la yerbita de la boca, me la pasó despacio por la cara. Sentí todo su olor encima, la sangre caliente y como un hormigueo en todo el cuerpo. Pegué la espalda lo más que pude al tronco del árbol y él siguió acercándose. Con una mano me echó el pelo hacia un lado y en el pedazo de cuello que quedó libre pegó la boca y me chupó. No me moví. Por la calle no pasaba un alma (p. 125).

Ocorre que, para Catalina, el entendimiento del sexo surgió con el entendimiento de la violencia sexual. Ese día, al regresar a casa, Catalina entiende

por qué sus hermanas se ríen cuando sus padres se encierran en la habitación: “[...]eso era lo que hacían: mi papá chupaba a mi mamá, pero no en el cuello, sino en alguna parte que no se notara tanto. Me pregunté dónde. Adiviné enseguida y me dio asco” (p. 130). Entonces, a partir de esa observación, entiende lo que la novia de Aníbal había tenido que hacer frente a los pasajeros del autobús en el que viajaba: “Entendí también que eso era lo que la hippie le había hecho a don Julio [...]. En mi cabeza el mundo se volvió un lugar donde hombres y mujeres se chupaban entre sí” (p. 130).

Catalina termina de cruzar el pasaje hacia el mundo de la orfandad la noche en que cuestiona un consejo de su padre. Don Gabriel le había aconsejado a Aníbal regresar a su casa; pero, al cabo de unos días, el padre de este, el señor Ortega, había muerto a causa de un disparo que él mismo habría ocasionado mientras estaba borracho. Catalina mira a su padre y le dice (refiriéndose a Aníbal): “No tenía que quedarse” (p. 147). Después de ese hecho, su padre vuelve a encerrarse en la oficina, y nunca le presta a Catalina los libros que dijo que le prestaría. “Cuando volví a verlo a solas él era otra persona y yo también. Era como si hubiéramos andado un camino luminoso y florecido que nos fue a dejar al borde de un pantano y ninguno de los dos quiso seguir” (p. 151). Entonces se produce el corte, la pérdida de la infancia.

Catalina se separa de la infancia y del padre cuando él la mira iracundo por haber cuestionado su consejo: *no tendría que haber vuelto*. El pórtico se cierra porque la idea alrededor del padre se rompe. Ocurre que Catalina pensaba con frecuencia,

cuando estaba cerca de Aníbal, que su padre, con sus poderes y sabiduría, sabría si ella estuviese en peligro. Catalina tiene la certeza de que su padre podría evitar que alguien o algo pudiera dañarla. Que estaría siempre a salvo gracias a él. Catalina entonces se separa del padre y de la infancia a causa de la violencia y del desamparo en el que su silencio la deja.

Seguro que ninguna de mis compañeras de colegio se rebajarían a hablar alguna vez con un hippie. Seguro que si mi mamá se enteraba me iba a dar un cachetazo que me iba a hacer escupir los dientes. ¿Y mi papá? ¿Sabría mi papá que yo estaba en ese bosquecito con Aníbal? Pensé que si fuera a pasarme algo malo mi papá iría a buscarme enseguida: Es más: pensé que si fuera a pasarme algo malo, mi papá lo sabría desde hace mucho antes y yo no estaría allí porque el lo habría evitado. (García Robayo, 2014, p. 123).

#### **8.1.7. De los umbrales y los descensos: sobre la imbricación de Catalina y la joven escritora**

El entendimiento del sexo y el abuso sexual que experimenta Catalina al mismo tiempo tiene mantiene una relación de correlación con la historia de la joven escritora en la segunda parte de la obra. Así también, su descenso en sueños la tarde en la que Aníbal toca su cuerpo también mantienen una correlación con la historia de la joven escritora, que como Catalina experimenta un descenso en el mundo de los sueños en el sentido que allí aparecen su dolor o su miedo más profundo, relacionados al abuso y a la indiferencia de su padre. Estas relaciones se configuran como otra marca que revela la imbricación, el juego de espejos y el engendramiento entre las dos narradoras de la novela y, por tanto, en los dos relatos. El siguiente subapartado aborda esta y otras marcas de imbricación a propósito de la puesta en abismo que se configura en la novela.

### 6.1.9. Sobre la puesta en abismo y la (des)figuración del autor en la obra de García Robayo

#### 6.1.9.1. De los indicios de la imbricación de las voces de las narradoras

Los primeros indicios de imbricación entre una y otra narradora surgen en los epígrafes de uno y otro relato, que parecen hacer distintas confesiones. Pero, además, en el umbral que cruzan los narratarios para pasar del primer al segundo relato se puede distinguir un juego de ilusión/opacidad respecto al tiempo de la enunciación desde el que Catalina relata su historia y que la imbrica con la narradora de la segunda parte. Hay que empezar, sin embargo, por los epígrafes, a los que la narradora del texto madre hace referencia, haciendo más nítida su relación con el personaje y la historia de Catalina.

La historia de Catalina, en la primera parte, se abre con unos versos de Shel Silverstein. Del poema “It’s dark in Here” brota la imagen de un sujeto poético que escribe con las palabras de la infancia, del cuerpo. El autor las está escribiendo desde la oscuridad, desde adentro del autor. En el poema también brota la imagen de un león. No obstante, el león está enjaulado, que no el escritor.

I am writing these poems  
From inside a lion,  
And it’s rather dark in her.  
So please excuse the handwriting  
Which may not be too clear

Shel Silverstein,  
«It’s dark in Here»<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> (Silverstein en el epígrafe de García Robayo, 2014).

La narradora de la segunda parte, en el pasaje que contiene sus reflexiones y confesiones alrededor de su escritura, hace referencia al poeta Shel Silverstein, autor del poema que figura como epígrafe de la primera parte.

Para ese momento había desistido de escribir la novela. Descubrí que últimamente había estado leyendo novelas contemporáneas que consistían en esto de escribir dando cuenta de que se estaba escribiendo, sin mucho éxito, una historia ajena a lo que en verdad se contaba [...]. A uno y dos les saldrían libros estupendos. A mí no me saldría. Uno y Dos habían leído mejor que yo. Poetas, habían leído. A veces, en medio de los párrafos, citaban pequeños versos en inglés. Eso quedaba tan elegante. Yo no había leído muchos poetas, casi a ninguno. Aunque hacía varios meses que en mi mesita de luz reposaba el libro de un Shel Silverstein, poeta infantil oscurísimo, que había dejado una noche mi amigo Bob. Lo compró para sus hijos, pero quedó acá. (p. 171).

*Let us leave this place where the smoke blows black  
And the dark street winds and bends.*

Elegante.

Mientras que su relato, el de la segunda parte, empieza con este epígrafe, tomado de una novela de Josefina Vicens:

Debo irme. Así no tengo que explicar nada. Debo poner un punto y levantarme. Nada más. Un punto común y corriente, que no parezca el último. Disfrazar el punto final. Sí, eso es, aquí.

Josefina Vicens, *El libro vacío*<sup>11</sup>

Este fragmento del texto de Vicens, que hace surgir la idea alrededor de la necesidad del autor de marcharse sin dar explicaciones después de poner un punto final, parece cifrar la necesidad de la autora implícita o de la narradora que surge como representación en *Lo que no aprendí*, siguiendo a De Man, de no revelar lo no

---

<sup>11</sup> (Vicens 1982 en García Robayo 2014)

dicho en el primer relato, de seguir usando un disfraz; y, al mismo tiempo, parece cifrar la necesidad de hablar de ello. Pero no hay vacío en la obra de García Robayo, sino abismamiento. Ambas narradoras cifran juntas, a través de una y otra, de lo no dicho, el tema del abuso y el abismo.

Mira la mano, cómo busca la hoja un lugar para posarse. Umbran ante el reino de la escritura. La mano del niño inicia un viaje cuando escribe. Un largo viaje, con estaciones en las que pernocta. El personaje también pernocta en esas estaciones. La letra se descompone en estaciones. Miedo y ansiedad paralizan la mano, dolor de despedirse del paisaje acostumbrado del espacio: ya que de ahora en más ella solo podrá moverse en el plano.  
*Libro de los pasajes, W. Benjamin*

El umbral entre una parte y la otra y que imbrica a las narradoras tiene lugar, como se dijo, en el paso entre las voces de una y otra narradora. El tiempo de los acontecimientos que relata Catalina se inscribe en los meses de las vacaciones escolares que tuvieron lugar en 1991, entre junio y julio de ese año. Su relato empieza esta escena, cuyo tiempo verbal está en pasado: “Esa tarde yo tenía once años. Eran las vacaciones de junio de 1991 y mis hermanos y yo estábamos frente al televisor mirando propagandas” (p. 11). Esta marca le permite intuir al narratario que Catalina, la narradora, está relatando los hechos desde otro tiempo; la marca, sin embargo, es mínima, opaca; no permite saber (ni intuir siquiera) qué tan próximo o lejano respecto a esos acontecimientos está situada la narradora.

Empero, esa marca se desvanece de inmediato. El tiempo presente de la enunciación parece estar muy próximo. Parece ser, incluso, el mismo tiempo de los acontecimientos enunciados. Esto es posible a causa de la voz de Catalina. De inmediato surge en el relato una narradora que tiene once años. La perspectiva y la

mirada respecto a los acontecimientos narrados, y las emociones que se relatan alrededor de ellos, se corresponden con una niña de esa edad. El relato de Catalina, a través del monólogo interior y del relato de los sucesos en un orden que se intuye cronológico y que se corresponde con las formas del diario íntimo, también genera la ilusión de que el tiempo de la enunciación y de los enunciados son próximos, simultáneos; es decir, que los acontecimientos van ocurriendo a medida que Catalina los va relatando.

Además, en el relato de Catalina no vuelve a haber otra marca que permita recordar esa marca que hizo distantes el tiempo de la enunciación y la historia relatada: “Yo tenía once años”. La voz y los acontecimientos, entonces, parecen provenir del mismo tiempo.

Pero esto es una ilusión; se corresponde con una estrategia. El presente de la enunciación parece ser bastante menos próximo. Hacia el final de su relato, Catalina vuelve a hacer visible el hecho de que ella está inscrita en otro tiempo, evocando aquellos acontecimientos cuando tenía once años. La historia de Catalina parece terminar alrededor de los últimos días de vacaciones, con la vuelta a clase. “El 22 de ese mismo mes entramos al colegio, y el 25 mi mamá y mi papá viajaron a Santo Domingo. La conferencia de mi papá trató sobre «el poder de la compasión»” (p. 149). Pero pronto ocurre que la voz de Catalina, la Catalina de once años, se va desdibujando, que el personaje se separa del tiempo de su infancia, de la historia que contaba: “Pero vinieron otras épocas y en mi cabeza todo se revirtió. ¿Quién tuvo

realmente la culpa? ¿Aníbal? ¿Mi papá? ¿Yo? Y decidí que a los once años solo se tiene culpa de tener esa edad” (p. 151).

En los siguientes y últimos párrafos, Catalina relata los acontecimientos que ocurrieron los años siguientes: en febrero de 1992 cumplió doce años, y, meses después, Pablo Escobar se fugó de la cárcel; en 1994 los Piñeres, el matrimonio amigo de sus padres, se fueron a vivir a otro país, y jamás volvieron a saber de ellos; en 1995, Álvaro Gómez fue asesinado: entonces, subraya Catalina, se dijo que su crimen estaría vinculado a una secta masónica que no aprobaba su función pública; en 1995 cumplió quince años, ese día Aníbal fue a buscarla, pero ella no salió a recibirlo:

Durante un tiempo me olvidé de bajarlo, después decidí que no quería bajarlo y ahí quedó. Hasta una tarde de diciembre en que mi mamá planeaba hacer unas reformas en la casa y me pidió que le alcanzara los planos. Entonces fui por el banquito a la cocina, y me asomé al nido de polvo y telarañas que era la parte de arriba del bife. Ahí seguía el regalo de Aníbal. Un paquete viejo de papel celofán, un moño torpe, rojo y sucio. Lo agarré y lo abrí: era un viejo tablero de parqués, pero sin fichas (p. 152).

Como ha podido verse, la evocación o rememoración de esos últimos desdibujan la figura del sujeto narrativo niña, desdibujan su proximidad con los acontecimientos. Pero, como se ha señalado, ello no es una casualidad. Se corresponde con la imbricación de los relatos espejados. La narradora de la primera parte del texto puede estar narrando su historia desde su juventud. Lejos de casa. Lo que significa que Catalina, la narradora, puede ser o estar relacionada, imbricada, a la joven colombiana, que acaba de enterarse de que su padre ha muerto y que narra la segunda parte de la obra.

Allí, en ese corte que ocurre después de que se desdibujara y desapareciera la voz de la narradora niña, la voz del personaje de Catalina, y surgiera la voz de la joven escritora que empieza a narrar la segunda parte, aparece por primera vez un pequeño indicio que señala que hay una relación de imbricación o de desdoblamiento entre ambos textos, un juego especular, una puesta en abismo.

#### 6.1.9.2. De las marcas del juego de espejos

En su investigación sobre las formas del enmascaramiento y la puesta en abismo como estrategias narrativas, Vélez Quiroz (2011) señala que toda puesta en abismo se fundamenta en la puesta en abismo de los personajes, y no de la obra, como suele pensarse: “Si bien puede doblarse y reflejarse o reflectarse la obra, es en función de los personajes que la *myse en abyme* cobra sentido en cuanto son estos quienes sostienen los universos narrativos al interior de la obra, no hay obra sin personajes” (p. 41). El abismamiento es, siempre, señala Vélez Quiroz, abismamiento de personajes.

El abismamiento entre personajes ocurre, por ejemplo, a propósito del vínculo con ambos padres. La joven narradora, al igual que Catalina, tiene una relación conflictiva con su madre, quien se tranquiliza pensando que algún día Dios le cobraría no ser una “buena” hija. Así también, la joven relata que no tiene una relación con su padre desde hacía años: Catalina, por su parte, se distancia del suyo a propósito de un acontecimiento sobre el que el padre no se pronuncia. Antes de

eso, Catalina pensaba que su padre siempre la protegería. La joven narradora, por su parte, sueña con frecuencia que es abusada frente a su padre, mientras a él parecía no importarle. Además, la joven escritora que vive en Buenos Aires creció en Colombia, como Catalina. Es a ese país al que viaja cuando muere su padre.

Como se ha descrito, el relato de la joven escritora de la segunda empieza con una escena que tuvo lugar la noche antes de enterarse de la muerte de su padre. La joven parece no distinguir una relación sexual consentida de un abuso perpetuado por su pareja. Ambos acontecimientos, el abuso y la muerte de su padre, parecen abrir un umbral. Este umbral conduce a la narradora a escribir una historia que le permita narrar el abuso y el silencio. Y, aunque ambos temas figuren en lo no dicho del texto, han sido narrados: la obra —ninguna de las dos obras— no está vacía.

Como se describió, la tarde en que Aníbal toca a Catalina ella enferma y habla en sueños. Este tránsito puede ser leído como un descenso o un viaje al inframundo, a propósito del camino de la heroína. Este tránsito también tiene su correlato en la segunda parte del texto e imbrica, otra vez, ambos textos. El descenso, en la segunda parte del relato, aparece figurado en los sueños que, a propósito de la muerte de su padre, recuerda la narradora. En estos sueños, que se repiten, aparece siempre un hombre al que la joven no puede descubrir, y su padre, a lo lejos, distante: “Gasté mañanas enteras tratando de descifrar quién era el hombre del bus. No le había visto la cara pero estaba segura de haberlo reconocido” (p. 159). En estos sueños, la orfandad de Catalina, su historia, adquiere otra dimensión, otros significados.

En este sueño yo siempre estaba dormida, no siempre en una cama: a veces en el asiento trasero de un carro, a veces en el banco de un parque. Mi papá también aparecía, pero lejos. Hacía algo que no tenía nada que ver conmigo, que no me incluía: leía un libro, hablaba con alguien, se comía un helado. Entonces aparecía un motociclista enmascarado, se bajaba de la moto y me violaba (...). Mi cuerpo quedaba dividido al medio por una raja que me atravesaba el torso y me llegaba hasta el cuello, y por esa me brotaba sangre y semen y pus.

    Mi papá ni se inmutaba.

(García Robayo, 2014, p. 179)

El juego de espejos entre una y otra narradora permiten sugerir que la novela de García Robayo narra el silencio en el entorno familiar respecto al abuso. En la segunda parte, en el ejercicio de ficcionalización que lleva a cabo y narra la joven escritora, esta inventa a una niña llamada Catalina. Esta niña es abusada por alguien de su entorno familiar. Pero nadie dice ni hace nada al respecto.

Total, que un día alguien que no es de la familia descubre que el exciclista hace lo que hace y amenaza a Catalina: o hablas tú o hablo yo. Han pasado muchos años, a Catalina le parece que es muy tarde para hablar. Ya su hermana tiene dos hijos y espera un tercero; el ciclista es un excelente miembro de la familia, o al menos eso dice su mamá. Todos los demás lo llaman tío. (García Robayo, 2014, p. 176)

¿Y qué dicen los papás?

Nada, le dicen al ciclista que no se acerque más a Catalina. Y él dice ok, nunca más. Y fin de la historia.

¿Ya?

Sí.

¿Y sigue con la hermana?

Ajá.

Qué mal.

Sí. (p. 177)

Los espejos, entonces, revelan el engendramiento, el texto madre. Y después configuran la desfiguración.

### 6.1.9.3. Del texto madre y la desfiguración de la autora

El engendramiento se hace nítido cuando la narradora de este texto, la joven escritora, inventa a Catalina en una conversación que mantiene con un amigo sobre su escritura, como se ha expuesto. Pero antes de que el texto de la joven escritora se revele de forma certera y total como madre al relatar la invención de Catalina y su historia en la escena de la escritura, la narradora confiesa su necesidad de escribir sobre su padre, sobre su familia: “La teoría de la necesidad estaba bien porque ya contenía la justificación: voy a escribir una novela sobre mi padre y su familia, o sea mi familia, porque lo necesito” (p. 166).

Así también, antes de revelar la invención de Catalina, la narradora de la segunda relata sus intentos para hablar de aquello que necesitaba hablar, pero sin hablarlo cuando se refiere a otras historias que escribía para una novela que también iba sobre su padre, sobre su familia. En este texto anterior, que parecía marchar bien, aparecen personajes y elementos que aparecen en el relato de Catalina.

Y así, para escribir algo me sobraban excusas, pero lo que necesitaba decir era otra cosa. Había algo constitutivo de esta novela que no estaba claro y nunca estaría claro, algo que tenía que ver con el modo en el que la fijación ocultista de mi padre había marcado a la familia. A mí. También había otras cosas, secretos que nunca saldrían a la luz (p. 167).

Así que al final me resigné y empecé a escribir del vecino y del loco del saco, y de un perrito que tuve de chica y al que alguien —nunca supe quién— envenenó. Elegí personajes, conflicto, contexto, lenguaje. Prendí el artefacto y lo puse a rodar. Y rodó bien porque estaba vacío. (p. 167).

Allí, sobre estas reflexiones en tono confesional y de la invención de Catalina, es que se revela el engendramiento del primer texto. La segunda parte, entonces, como se ha visto, es el texto madre: porque de la necesidad que se confiesa y narra en este segundo relato surge el texto de ficción que es el primero. Siguiendo a

Dallénbach, es desde la reflexión y escritura de la segunda narradora, desde el interior de su relato, donde surge el primer texto al exterior. Catalina entonces existe como narradora y personaje en el universo del texto madre. Y, desde allí, a partir de lo narrado en la segunda parte, se redimensiona la realidad de su universo. Es esa realidad no pertenece a la realidad de la obra, la que, a través de la función poética del lenguaje, permite plantar que en esta obra se cifra el tema del abuso. (Aunque además la narradora de la segunda parte también revele, a su madre, esa necesidad).

Como se ha visto, en la obra se configura una puesta en abismo con las características que le asignó Dallénbach. En primer lugar, el abismamiento de los personajes hace que la obra se vuelve sobre sí misma, porque un texto refleja al otro: ocurre que, después de leer la segunda parte, el texto de Catalina (su pasaje hacia la adolescencia, sus características psicológicas, los acontecimientos e incluso los personajes de los padres) adquiere otras dimensiones, como se ha expuesto en este texto. Y ello, a su vez, ocasiona que exista cierta inteligibilidad en la obra, a la que no es posible acceder, sobre el tema pero también sobre su estructura: incluso la narradora de la segunda parte lo pone en evidencia cuando señala, aunque hable de una novela anterior que estaba escribiendo (que podría ser la historia de Catalina, si no su texto predecesor), que en este texto había algo que nunca sería dicho.

En *Lo que no aprendí* ciertamente hay algo no dicho. Y ciertamente su estructura también es inteligible: a pesar de que el texto de la segunda parte se constituya como la madre, puede ser que haya existido formalmente después, lo que

conduce a esa característica de la puesta en abismo alrededor de que esta configura una realidad estructural que no es propia ni del texto literario ni de la literatura en sí.

Como se señaló antes, este texto no tiene como objetivo identificar si la identidad de la autora, la narradora y los personajes coinciden alrededor del pacto autobiográfico. Sin embargo, para poder explicar cómo se cumple la noción de la desfiguración del autor propuesta por De Man a propósito de la autobiografía, es necesario señalar que la obra usa este registro. Así lo ha revelado su autora en distintas entrevistas, coloquios y charlas. Si se atiende la biografía de Margarita García Robayo es posible señalar algunas coincidencias entre las identidades: como Catalina, Margarita creció en Colombia, en Cartagena; y como la joven escritora, reside (desde su juventud) en Buenos Aires. La joven de la segunda parte escribe como García Robayo, y siguiendo a Smith, la escena de la escritura provoca en los narratarios un embargo con la vida real de la autora.

No obstante, Catalina no se llama Margarita ni la joven escritora revela su nombre, por lo que no sería posible firmar el pacto autobiográfico de Lejeune. Pero ello no es necesario para que, como ha señalado De Man, *Lo que no aprendí*, de García Robayo, dé cuenta de un proceso de entendimiento alrededor de un proceso de formación, de la construcción de una identidad.

Las autobiografías, a través de su insistencia temática, en el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte, y en el doblez de la especularidad, declaran abiertamente su constitución cognitiva y topológica, pero se muestran también ansiosas de escapar a las coerciones impuestas por este sistema.

La obra de García Robayo se inscribe en la autobiografía porque cumple con esta designación que le asignó De Man, aunque no insista en un nombre propio, y porque escapa de las normas del género. *Lo que no aprendí* cifra, a través de sus narradoras, la historia de un entendimiento que puede ser o no la historia del entendimiento de la autora implícita. Es la historia de ese entendimiento lo que le otorga a la obra autoridad epistemológica, aunque la identidad entre autora, narradoras y personajes no pueda ser verificable. *Lo que no aprendí* despoja a los narratorios de la certeza de un nombre y unos acontecimientos verificables que se corresponden entre sí. Pero, siguiendo a De Man, no despoja de vida ni del “sentido de un mundo que solo no es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento” (p. 118).

Ambas narradoras, la niña y la mujer escritora, configuran una figura que al mismo tiempo figura y desfigura a la autora implícita en la medida en que se puede pensar en su vida y obra a propósito de esta novela, y en el sentido de que de ambas narradoras surge otro rostro que no puede colocarse con certeza en el suyo. Así es como se cumple la desfiguración de su autor. Y así es como se cumple la restitución

que, como señaló De Man, confiere el relato autobiográfico a su autor: porque el silencio fue subvertido.

#### 6.1.9.4. El devenir escritora y el relato de formación

La historia de ese entendimiento de *Lo que no aprendí* insiste en la forma en la que los acontecimientos marcaron a esa narradora que figura hasta que se convirtió en una adulta, en una mujer escritora; por lo que, entonces, la novela no solo narra el proceso de formación durante el pasaje de la infancia a la adolescencia, sino hasta la integración de ese entendimiento en una mujer adulta, en la escena de la escritura.

El devenir escritora tiene lugar en la obra no alrededor de la escena de escritura de la segunda parte: es que la joven ya escribe; el devenir escritora ocurre alrededor de la confesión que le hace a su madre después de la muerte de su padre. Ocurre cuando los narratarios, a través de la función poética, tienen la certeza de que ese silencio fue subvertido porque existe esta obra titulada *Lo que no aprendí* firmada por Margarita García Robayo, que, Como catalina y la joven, creció en Colombia y vive en Buenos Aires:

Le dije que estoy escribiendo una novela sobre la familia. ¿Ah, sí? Sí. ¿Es buena o mala? No sé. ¿De qué habla? Alcé los hombros: de varias cosas. ¿Qué cosas? De los secretos, de la orfandad, del abuso. Los ojos se le llenaron de lágrimas y me miró con una tristeza que me dolió en el cuerpo. Se levantó sin decir nada y se encerró en el cuarto durante el resto del día (p. 176).

El devenir escritora ocurrió a pesar del exilio. Es que la joven escritora no aprendió a guardar silencio ni a mentirse. El devenir escritora se configura cuando

no negocia con su madre, que le pide que cambie los recuerdos que no le gustan, y le responde que no sabe hacer eso.

En relación al devenir escritora, en el relato de la joven de la segunda parte hay una marca de abismamiento entre ella y el personaje de Catalina que pone en evidencia lo no dicho. Que señala, antes de la confesión a la madre, que ello guarda relación con el abuso y el silencio. Ocurre en las primeras páginas de ese relato. Cuando uno de sus sobrinos le pide a la joven que le cuente algo sobre el abuelo, es decir, sobre su padre, la joven le contesta que no sabe nada sobre él. Pero de inmediato recuerda un libro que leyó cuando era niña sobre abusos, silencios y olvido:

Pensé en un libro que había leído cuando era chica sobre una mujer que no tenía recuerdos, su vida era una bruma absurda y en el medio descubría que su familia la había sometido a un electroshock en la cabeza porque, cuando era niña, unos compañeros de colegio la habían violado y sus papás no quisieron que ella recordara eso. Entonces creció sin recuerdos y terminó casándose con su propio violador (p. 158).

Como se ha visto, la historia de Catalina, el relato de la primera parte de la novela, se revela como un ejercicio de escritura de ficción en el relato de la joven narradora de la segunda parte. Ambos textos imbricados, espejados, contienen, figuran y redimensionan los temas alrededor de lo no dicho en *Lo que no aprendí*. Lo no dicho, como le revela la narradora de la segunda parte a su madre, tiene que ver con la familia, el silencio y los abusos. Lo no dicho, sin embargo, remite a la noción de Showalter sobre las estrategias oblicuas en los relatos de formación femenina que les permiten a las autoras narrar cuestiones que guardan relación con la experiencia sexual distinta.

A propósito de ello, se puede discutir si la estrategia con el juego de espejos, enmascaramiento y abismamiento que se cifra a través de las dos narradoras también podría tener que ver con la dificultad de narrar el tema del abuso sexual en la infancia de las mujeres. Eso, no obstante, es otro tema que no corresponde a este trabajo de investigación y no modifica ni ensombrece el hecho del que el tema de la violencia sexual ciertamente aparece. Los lectores no han sido despojados de este. La pregunta, sin embargo, queda planteada.

Sobre el tema del abuso cifrado en *Lo que no aprendí*, y volviendo al hecho de la violencia sexual en el camino de la heroína, este texto retoma aquí el ensayo de Desportes: específicamente su reclamo sobre la necesidad de que exista literatura que narre la violación, los abusos y cómo recuperarse de ello. Desportes se encontró con un texto de la escritora y crítica social estadounidense Camille Plagia que le impactó y le reconfortó (pero primero, sobre todo, la enfadó por lo que su planteamiento suponía): “He olvidado los términos exactos. Pero era algo así, en esencia: «Es un riesgo inevitable, es un riesgo que las mujeres deben de tomar en cuenta y deben correr si quieren salir de *sus* casas y circular libremente» [...]” (p. 49). “Por primera vez, alguien valoraba la capacidad de recuperarse de una violación, más que explayarse en una serie de traumas de forma condescendiente [...]. Eso no anulaba nada de lo que había pasado ni borraba nada de lo que había aprendido esa noche” (p. 50).

El tema del abuso en *Lo que no aprendí*, de García Robayo, tampoco tiene la capacidad de anular ni borrar lo que puede experimentar y atravesar una víctima de violencia sexual, pero sí puede, a través del relato de sus narradoras, a través de la escena de la escritura y de la subversión de su heroína que no aprende a callar ni a mentirse a sí misma, transmitir un modo de subvertir la violencia a través de la creación, del lenguaje. A través de contar que la violencia aparece en el camino, pero que es posible desenmascararla.

#### **6.1.10 De los rasgos de la novela de formación y la subversión de esta forma literaria en *El cuerpo en que nací*, de Nettel**

La segunda novela de Nettel, *El cuerpo en que nací*, puede inscribirse dentro del *Bildungsroman* femenino porque cuenta la historia de una niña que crece en México y en Francia desde su nacimiento hasta sus últimos años de adolescencia; la historia que se rememora da cuenta de un proceso de construcción de identidad y entendimiento del propio ser —y estar— en el mundo a través de las experiencias que atravesaron su cuerpo y que tienen que ver con los otros, los sujetos de afecto.

La historia, cuyo centro es la infancia, es narrada desde y con la perspectiva de la madurez de la protagonista, que le cuenta a su psicoanalista, la doctora Szlavski, la historia y su interpretación de ese proceso de formación. En *El cuerpo en que nací* se da entonces el rasgo de la evocación de la infancia desde la madurez de una mujer, la narradora. También ocurre que la novela contiene el punto de vista de la niña —que a veces es quien mira hacia el afuera y hacia dentro— además del de la

adulta, que interpreta y cuenta con su voz aquello que le aconteció, que experimentó, que la configuró. Si bien es cierto que la perspectiva proviene del mismo personaje/sujeto, el paso del tiempo y la madurez de la protagonista le permiten otorgar la articulación de esos sucesos desde otro lugar, que da cuenta del proceso de formación a través de los años.

Uno de los planteamientos de este capítulo sugiere que la obra de Nettel, a través del relato de formación, da cuenta de cómo las experiencias que atraviesan el cuerpo y las interacciones con los otros, que conducen de cierta forma a otro estado de la consciencia (a través de los umbralamientos, es decir, a través de las cesuras que tienen lugar durante la experiencia, por ejemplo), también configuran el proceso de formación. Es decir, la obra de Nettel pone de manifiesto que el proceso de formación también es configurado por lo que atraviesa el cuerpo.

Es por eso por lo que este texto suscribe el planteamiento de un texto de los investigadores Isabelle Wenthworth y Martín García Calle<sup>12</sup> (2022), que halló en su andadura. Los investigadores han señalado que el hilo conductor de esta obra de Nettel es el concepto de cognición encarnada, porque esta explora las maneras en las que el propio cuerpo y los cuerpos de otros moldean la mente. (p. 64). *El cuerpo en que nací*, señalan los investigadores, “representa cómo funciona la cognición en el mundo actual: en las palabras de Esther Thelen, una teórica de la filosofía de la mente, ‘la cognición surge de nuestras interacciones corpóreas con el mundo’ (2001:

---

<sup>12</sup> Véase: “La aritmética que encarna *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel” (Acta Literaria, 2022).

1)” (p. 64). Wentworth y Martín García Calle explican su planteamiento alrededor de la cognición encarnada y la obra de Nettel con estas palabras:

Por otro lado, la cognición sostiene que “los procesos cognitivos tienen sus raíces en las interacciones del cuerpo con el mundo” (Wilson, 2002). Muchos neuropsicólogos como Vittorio Gallese afirman que: “nuestra experiencia subjetiva e incluso nuestra noción del ‘yo’ se desarrolla a partir de las potencialidades motoras y perceptuales” (Gallese y Cuccio, 2014). La cognición encarnada es muy importante para entender *El cuerpo en que nací*: la identidad de Guadalupe y su experiencia del mundo son inseparables de su cuerpo (p. 62).

En su análisis, Wentworth y Martín García Calle abordan, particularmente, la experiencia del personaje alrededor de la mancha de nacimiento en su ojo y de la identificación del personaje con los trilobites, a propósito de su identidad al margen. Este texto, por otro lado, a propósito de los hitos y rasgos de la novela de formación, identifica acciones llevadas a cabo por el cuerpo en comunión con la mente del personaje alrededor de su vínculo con otros y su manera de estar en el mundo. Para Wentworth y Martín García Calle, la rebeldía del personaje surge de su cuerpo dividido.

[...] la sensación de división en su propia mente hace que Guadalupe se sienta una persona incompleta; partida en dos. Este sentido de faltarle algo la estimula a ella a compensar y buscarse a sí misma en las identidades de otros seres. Por tanto, pensamos que esto no es simplemente un fenómeno psicológico sino también físico, nacido de una manera de percibir y existir en el mundo con dos ojos diferentes, y con la visión dividida (p. 68).

Este texto suscribe ese planteamiento, pero sugiere, por su parte, que esa rebeldía surge de las decisiones del personaje que lleva a cabo con su cuerpo, es decir, de la forma en la que decide habitar su cuerpo. Este texto sugiere que el proceso de formación que se narra en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, que puede dar cuenta de la configuración de un sujeto a propósito de su cuerpo y de su relación con los otros, refleja cómo las decisiones —las decisiones alrededor de

habitar el propio cuerpo, el propio ser—, incluso las que surjan como estrategias de supervivencia, pueden lograr la subversión de los dictámenes relacionados con diferencia sexual o la normatividad del cuerpo; que esta obra de Nettel, alrededor de la formación, narra el proceso de la conquista del yo a pesar de las circunstancias.

#### **6.1.10.1. Sobre la transmisión de una forma de ser y su subversión desde el interior hacia el exterior**

Este texto, alrededor de la forma de habitar el cuerpo y estar en el mundo de la protagonista de *El cuerpo en que nací*, y siguiendo algunos puntos de la estructura del análisis de Moret en *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* (2008), distingue las subversiones de los rasgos del relato de formación que tienen lugar en la novela a propósito del actuar (ser y estar) del personaje.

En su investigación sobre la novela de formación femenina, Lagos (1996) identificó que la familia tenía un papel particularmente más significativo que en el relato de formación de protagonista masculino, porque el mundo de la mujer, entonces de las niñas, ha girado alrededor de los vínculos y el hogar familiar. Por otra parte, Moret señaló que la familia y el hogar suponían un terreno de encierro y secreto y muerte. Ello, en contraposición con los deseos de la heroína, parece construir un lugar de pasaje entre dos mundos. Esta zona de pasaje puede leerse en la novela de Nettel, ya que la protagonista decide explorar el afuera a causa de la incertidumbre y soledad que experimenta en el interior de la familia.

La narradora, desde su adultez, e interpellando a la segunda figurada en la doctora Sazlavski, cuenta algunos acontecimientos alrededor del matrimonio de sus padres que le provocaron dudas en inestabilidad: como si el mundo nebuloso de uno de sus ojos tuviera lugar dentro de casa y, por eso, también tuviera que salir.

El sentimiento de inestabilidad es provocado por varias razones. Por ejemplo, tener a muy corta edad (alrededor de seis años) demasiada información sobre la sexualidad de sus padres y sobre el sexo, pero al mismo tiempo no tener la información necesaria que pudiera despejar ciertas dudas. Estas cuestiones, para la narradora, eran tratadas de una manera confusa y desesperante.

Entonces —preguntaba yo camino a la escuela, desde el asiento trasero del coche, intentando recapitular—, ¿para qué tiene la gente relaciones sexuales?

—Para sentir placer— respondían al unísono los dos adultos sentados en la parte de adelante. Mientras mi hermano se entregaba absorto a la contemplación de los coches que circulaban por la calle, yo volvía al ataque:

—¿Pero qué quiere decir eso?

—Algo que nos gusta mucho como bailar o comer chocolates (p. 25).

Después del divorcio de sus padres ocurren otros acontecimientos que hacen más honda la incertidumbre en el terreno familiar. Por ejemplo, el observar, recibir y cuidar el dolor y la ira de la madre sin entender sus razones: “En vez de asumir la pérdida de control, su técnica consistía en decir que nosotros la habíamos provocado”; y la no despedida de su padre, que un día envía a alguien a recoger sus cosas, cosas que también amaba la protagonista, a pesar de los esfuerzos de ambos para que el divorcio no resultase demasiado duro: “No lo interpreté como el acto de evidente cobardía que era ni imaginé lo difícil que le resultaba hacerlo por sí mismo;

al contrario, pensé que, para él, sacar sus cosas era algo de tan poca importancia que había optado por encargárselo a otro” (pp. 37-38); así como también la experimentación de sus padres alrededor de diversos métodos educativos para ella y sus hermano menor u otras formas de vida, como la vida en una comuna en donde la protagonista, en su breve paso por ella, contempla por primera vez la segregación. “Me dije que quizás, de haber nacido en esa comuna, a mí también me hubieran puesto en una casa aparte, lejos de esos otros niños, ‘los normales’ que trabajaban como bestias para integrarse a su sociedad [...]” (p. 50). Pero, como se ha señalado, son las decisiones de la protagonista las que van configurando el paso hacia al afuera, y también hacia la subversión de la forma literaria en la que se inscribe la novela.

Moret en su investigación también señala que uno de los rasgos que caracterizan a las protagonistas de las narraciones que forman parte de su objeto de estudio es la pasividad con la que la niña o la jovencita se instala como espectadora del mundo. La protagonista de *El cuerpo en que nací* contempla el mundo a su alrededor, pero su proceder no es pasivo, sobre todo después de los primeros años. Sin embargo, durante esos años, aunque en su proceder había decisión y cierta toma de acción, la proesión del personaje, es decir, su rebeldía, todavía iba solo por dentro. Lo que permite pensar en la contemplación como acto que le sirve para aferrarse a su ser a pesar de los conflictos con el mundo. (Y en este sentido, la protagonista se asemeja a Catalina, la obra de García Robayo, que también salía a contemplar el pasaje, y a ese acto se aferraba).

Los actos en los que se puede señalar esta relación de pasividad-contemplación, siguiendo la observación de Lagos alrededor del eje pasividad y fantasía, son dos relacionados con su andar por el conjunto habitacional en el que vivía. Estos hechos son el subirse a un árbol para contemplar y pensar, y el caminar por las escaleras del edificio. No obstante, es necesario subrayar que la heroína sí se aferraba a la fantasía y que eso también ocurría a causa de la soledad que transitaba. En una ocasión, por ejemplo, la narradora, a propósito de la percepción de un bicho que la atormentaba, señala: “Para no pensar en el bicho, busqué mis binoculares y concentré mi mente, por lo general abocada a la ensoñación y a las historias fantasiosas, en lo que sucedía bajo el edificio” (p. 70). Así fue como encontró a Ximena, una niña como ella al otro lado de su casa y con la que se comunica a través de una cesura entre ambas cotidianidades.

Empero, en cada proceder se distingue la decisión de no abandonarse a sí misma. En el árbol la niña adopta una postura de seguridad, porque es libre de las marcas que otros ponen sobre su cuerpo: el apodo de ‘cucaracha’ con el que la nombra su mamá, el parche en el ojo que le ponen para entrenar la vista. Pero de nuevo es necesario señalar, pero no en detrimento del arrojo a su propio ser del personaje, sino de la identificación de las circunstancias de soledad y desamparo, alrededor de las cuales la niña toma estas decisiones y se configura:

Por ejemplo, en vez de jugar con los demás chicos en la plaza, pasaba las tardes en los tendederos de las azoteas a los que casi nadie se subía. También prefería acceder a mi casa, situada en el quinto piso por la escalera del fondo y no por los ascensores donde uno se podía quedar atrapado con algún vecino. En ese sentido —mucho más que en el aspecto físico— me

asemejaba efectivamente a las cucarachas que generalmente caminan por los márgenes de las casas y los conductos subterráneos de los edificios (p. 30).

La niña, aunque solitaria y más bien al margen, a causa de esas circunstancias, no se queda en su habitación, sino que empieza a configurar un territorio propio. Pero es alrededor de ambos actos que empieza a cifrarse la personalidad de una niña, de un sujeto mujer, que no acepta una forma de estar en el mundo: aunque no pueda exteriorizarlo, empieza a labrar el hecho de que no necesita una joroba, que ciertamente puede mirar, a pesar del lado nebuloso de su vista.

Es cierto que ambos actos, que se hacen a escondidas, pueden ser leídos como una estrategia de refugio, una forma de hacer un espacio de libertad y entendimiento; pero a través de ambos actos, aunque ocurran en la configuración de ese espacio íntimo y no de cara al exterior, sucede que el cuerpo es habitado, que no se aceptan ni el decreto materno ni el de nacimiento. Por lo tanto, se puede señalar que el personaje desarrolla una estrategia de supervivencia, pero que su proceder no es pasivo ni enajenado. Además, ocurre que pronto el personaje también lleva la procesión, es decir, la rebeldía, por fuera.

En *El cuerpo en que nací* ocurre que la niña protagonista debe confrontar la transmisión de una forma de ser y estar en el mundo que no coincide con la forma de habitar su cuerpo y el mundo ni con sus deseos: esta trasmisión proviene de su madre y de su abuela, y es llevada a cabo por ambas de distintas maneras y en distintos periodos de tiempo. Estas ideas, relacionadas con los roles de género, las nociones de femineidad en la sociedad y la normatividad de los cuerpos, ocasionan

que el personaje, por ser niña, tenga que enfrentarse al doble estándar al que se refirió Lagos en su investigación, pero también a los intentos de sometimiento de su cuerpo y de su forma de ser a causa de ello.

De hecho, la ruptura con la madre o la dificultad de su relación proviene de esa transmisión. Su madre, rememora la narradora, adoptó como un ‘desafío personal’ la corrección de su postura. La niña solía encogerse y, a causa de ello —y para evitarlo—, la madre empezó a llamarla ‘cucaracha’ o ‘cucarachita’. Mucho más adelante, alrededor de su adolescencia y de la lectura de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, la narradora señala que mientras Gregorio Samsa se había convertido en una cucaracha, ella ‘lo era por decreto materno’. La narradora reflexiona sobre la transmisión de una forma correcta de habitar el cuerpo y la relaciona con la transmisión de una herida. Sobre ello le dice a la doctora Sazlavski:

Muchas personas deben padecer durante su niñez de ese trato correctivo que no responde sino a las obsesiones más o menos arbitrarias de sus padres: «No se habla así, sino de esta otra manera», «No se come de esta forma, si no de esta otra», «No se hacen tales cosas, sino tales otras», «No se piensa esto, sino aquello». Quizás en eso radique la verdadera conservación de la especie, en perpetuar hasta la última generación de humanos las neurosis de nuestros antepasados, las heridas que nos vamos heredando como una segunda carga genética (p. 16).

La madre también se empeña en modificar su pelo, aunque fuese el mismo pelo que ella hubiera tenido en la niñez y juventud. Por otra parte, años después, es la abuela la que intenta doblegarle el carácter o, en sus palabras, ‘bajarle las ínfulas’, y quien señala y penaliza continuamente su forma de ser y sus deseos.

Dos años después de la separación de sus padres, la madre decide mudarse a Francia para hacer un doctorado. Los niños se quedan a vivir con su abuela materna hasta que su madre pudiera llevárselos a vivir a París. Ocurre que pronto la protagonista se percató de que su hermano recibe un trato distinto, a pesar de que haya exactamente las mismas cosas que ella, por ejemplo, jugar al fútbol y volver manchado de barro, cuestión que pone de manifiesto el doble estándar que identificó Lagos alrededor del *Bildungsroman* femenino en Hispanoamérica. Para entonces, dice la narradora, la niña ya podía interpretar la implicación moral del discurso de su abuela: “Parece que te hubieras revolcado en la tierra” (p. 58). Además, la forma en la que la abuela decide castigarla por estos actos hace todavía más punzante la sensación de desamparo en la protagonista, que entonces también sentía rabia por la ausencia de ambos padres, que no llamaban por teléfono.

La abuela sin embargo utilizaba métodos de tortura mucho más sutiles y desconcertantes. Entre ellos la llamada «ley del hielo», que consiste en fingir que la persona que nos ha agraviado no existe y, por lo tanto, no es posible escucharla o dirigirle la palabra. Después de aquel partido de fútbol, mi abuela bañó a mi hermano amorosamente. También le preparó la cena, lo llevó a la cama y permaneció junto a él hasta que se quedó dormido. Yo en cambio tuve que irme a mi cuarto con el estómago vacío, pues esa noche no había comida para los seres transparentes (p. 59).

La niña, a pesar de los castigos de su abuela, sigue yendo a jugar fútbol con sus compañeros del conjunto habitacional: “Es verdad que después no era fácil volver a casa pero prefería por mucho las largas reprimendas de mi abuela y su falta de atención a pasar la tarde entera bajo su férula” (p. 60). Como se ha visto, la niña no modifica su conducta a pesar de la pena impuesta. No negocia su libertad ni sus deseos a pesar de que ello signifique no solo recibir una reprimenda, sino dejar de recibir los cuidados que necesitaba y anhelaba. La procesión, como se ha dicho,

empezó a ir también por fuera. La pasividad ha sido subvertida porque la niña continuó yendo al afuera, a encontrarse con la pasión que entonces le generaba alegría.

A propósito de la subversión del relato de formación a través de la protagonista, es necesario señalar aquí dos actos llevados a cabo por la madre y la abuela que, por otro lado, reflejan la transmisión del conocimiento y el respeto por el coraje y la vocación de la niña. Estos actos provienen o son llevados a cabo por la madre y la abuela de la protagonista. El primero tiene que ver con la transmisión del amor por los libros y el aliento hacia la vocación de escritora que tiene que ver con la madre; y el segundo, con el entendimiento de la niña y sus deseos llevado a cabo por la abuela. Sobre la primera cuestión, después de describir otros esfuerzos de su madre para que la protagonista y su hermano fueran niños desinhibidos, la narradora señala que, gracias a ella, ‘en cambio nunca dejó de escribir’.

Al contrario de los demás adultos, que veían en eso una inofensiva actitud infantil, tan excéntrica como pasajera, mi madre montó una alharaca al respecto. Celebraba cada texto nuevo como si se tratara de una obra maestra y se aseguraba que en aquellos párrafos de letra cursiva y dibujos involuntariamente naífs, se escondía una fuerte vocación. Muchas veces, sobre todo en los periodos de mi vida en los que me he sentido encarcelada por esta obsesión por el lenguaje, por la construcción de una trama y —lo más absurdo de todo— por hacer de las letras una profesión, un *modus vivendi*, le reprocho aquel entusiasmo desmedido [...] (p. 43).

La protagonista, sin embargo, durante los meses que vive lejos de su madre deja de leer y escribir. Se puede percibir que la causa de ello es una mezcla entre el hecho de que esas actividades le generaban sospecha a la abuela y la nostalgia por la madre. La niña no se acercaba a los libros ni a sus relatos de ficción porque era algo que provenía del mundo de la madre, que la acercaba a ella; pero también se

mantenía lejos de ellos por cuidarlos: la niña no quería que su abuela, que no miraba con buenos ojos los libros de su madre —particularmente aquellos sobre sexualidad—, se los vendiera al ropavejero. Alrededor de esto se puede leer una subversión en cuanto a que el conocimiento y los libros provienen de la madre (que no del padre, por ejemplo) y que la niña, que luego la mujer adulta narra, reconoce (para bien y para mal) su papel en ello.

La niña vuelve a leer, aunque a escondidas, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez (publicada por primera vez en 1974), y en ese libro encuentra una heroína que lo intenta todo, y una confidente que le ayuda a sobrellevar la situación con su abuela: “El libro me comprendía como nadie en el mundo, y, por si fuera poco, también se permitía hablar de cosas que difícilmente una logra confesarse a sí misma, como las ganas irreprimibles de asesinar a alguien de su propia familia (p. 79).

En su abuela, no obstante, se produce un entendimiento que tiene que ver con el respeto por su forma de ser. La primera manifestación de este entendimiento no es transmitida con palabras, sino con un beso. Ocurre que la protagonista no es aceptada en un equipo de fútbol en el que van a jugar su hermano y todos los vecinos con los que entrenaba cada tarde. El motivo tiene que ver con su género. La niña intenta, por sí misma, que la acepten, pero no es escuchada. Su abuela, sin embargo, se apiada de sus lágrimas y le dice que ella lo resolverá.

Y así lo hace: la mujer le escribe una carta al director del club deportivo, que lleva personalmente. La carta no habla de injusticias sobre las niñas, sino sobre su imposibilidad de cuidarla. Empero, para la protagonista todo ello, incluido ese primer beso que la abuela le da antes de entrar a la cancha y que era el primero que le daba después de todos esos meses con ella, es muy significativo: “Después de criticarme durante tantos meses, de llamarme marimacho y no sé cuántas cosas más, había terminado por aceptar mi afición futbolística. El hecho mismo ya representaba una pequeña victoria” (p. 85).

Se puede señalar entonces que en *El cuerpo en que nací* pueden identificarse los rasgos del *Bildungsroman* femenino, como el enfrentamiento con un doble estándar y la transmisión de una forma de ser alrededor de los roles de género que, como ha señalado Lagos, son una consecuencia de la diferencia sexual que deben enfrentar las heroínas niñas durante su proceso. Pero, así también, se puede señalar que hay una subversión de estas formas que provienen de la forma de ser del personaje e, incluso, de gestos de otras mujeres: en este caso, la madre y la abuela.

#### **6.1.11. Contexto sociopolítico, formación y registro autobiográfico en la obra de Nettel**

En *El cuerpo en que nací* también es importante el contexto social y político que, de distintas formas, atraviesa la consciencia de la protagonista. Un hecho de vital importancia en su camino de formación y de entendimiento del mundo es el conocer de cerca la realidad de otros niños, de niños cuyos padres tuvieron que

exiliarse a causa de las dictaduras en Chile y Argentina: “[...] había algunos de ellos que sí vivían atormentados por recuerdos de separación y de luto, y de violencia y vaya a saber cuántas cosas más, a tal grado que, tuviéramos la edad que tuviéramos, era imposible dejar de notarlo” (p. 64). Aquí, el relato de la narradora pone de manifiesto o testimonia la infancia, y la vida, atravesada por el dolor de los padres, heridos de muerte a causa de las dictaduras.

A propósito de ello, al hilo del registro autobiográfico y la novela de formación, en este pasaje de *El cuerpo en que nací* alrededor de la infancia marcada por el exilio tienen lugar algunos de los rasgos que Molloy señaló sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica (1996): la evocación de los hechos que en la infancia que afianzaron su identidad; la importancia de los lugares de la memoria; y la postura testimonial del autobiógrafo.

Esto ocurre porque su relación con aquellos niños se lleva a cabo dentro del conjunto habitacional en el que vivía, uno de los lugares de su memoria donde se llevaron a cabo varios umbralamientos hacia otros estados de conciencia y porque da cuenta de aquello que todavía existe: ese dolor de los padres narrado desde la infancia que cifró la llamada “literatura de los hijos”, denominada así por el escritor chileno Alejandro Zambra. Zambra, de hecho, aparece en el relato de *El cuerpo en que nací* como el amigo que recibe en Chile a la narradora, ya de adulta, y la conduce hasta Ximena, y, a través de ella, hasta el centro de su infancia.

Este breve pasaje alrededor de la infancia de otros niños, que hablaban con otros acentos y que degustaban otros sabores en el interior de sus casas, es narrado a través de los ojos de la infancia, pero también con distancia. La narradora no se apropia de aquella historia. Solo da cuenta, desde lejos, de que fue testigo de aquel dolor, que lo entendió: pero su entendimiento forma parte de su entramado. Este breve pasaje, a pesar de la distancia de la mirada y de la voz, sin embargo, permite señalar que esta obra de Nettel, siguiendo a Molloy, refleja una de las formas en las que la autobiografía en Hispanoamérica puede entenderse como “un ejercicio de memoria que a su vez es una conmemoración ritual, donde las reliquias individuales (en el sentido que les da Benjamin) se secularizan y se re-presentan como sucesos compartidos” (p. 20).

Otro hecho que puede pensarse alrededor de cómo el contexto sociopolítico atraviesa a la protagonista tiene que ver con su padre, que estuvo en prisión. La niña le visitará allí gracias a su abuela materna y la novia de este, que la llevan a verlo. “Las personas que hacían fila a la intemperie y después en la sala de espera pertenecían, casi todas, al género femenino. Eran madres, hermanas, esposas y hasta suegras o exsuegras –como en el caso de mi abuela–. Muchas llevaban canastas con guisos aún calientes” (p. 30).

La privación de libertad de su padre, que además ocurre alrededor de una injusticia, así como ese lugar, la cárcel, en la que él está y a la que la niña acude, también la atraviesan a ella. La atraviesan en la medida en que vive de cerca, y a

través de su padre, sujeto de su afecto, las consecuencias de la privación de la libertad. La niña intuye angustia en sus cartas y mira cómo su cuerpo se enferma y no se repone; así como el descubrimiento del funcionamiento en su país: su padre le cuenta que, de haber malversado fondos como se le acusa, no estaría preso ni habría perdido casi todo lo que tenía. A propósito de los recuerdos alrededor de las imágenes de su padre en prisión, la narradora reflexiona sobre las ‘trampas de la memoria’:

Sé, por ejemplo, que sentí mucha lástima por mi padre al verlo en una de esas mesas, con los ojos llenos de lágrimas por la emoción de encontrarse con nosotros, y, a la vez, mi recuerdo quisiera hacerme creer que ese lugar austero y limpio no era tan malo, y tampoco insoportable estar ahí adentro. Como si trucando las imágenes remotas se pudiera conseguir mitigar el dolor ya pasado (p. 131).

A propósito del entendimiento de la privación de la libertad, el personaje realiza un acto que tiene que ver con su propia libertad, pero también con el entendimiento de su propio ser. Ello alrededor de su abuela (que para entonces ya había entendido a su nieta): Betty, la perra de su familia, vivía atada en la terraza. La protagonista escuchaba aullar a la perra que en varias ocasiones había intentado escapar. La abuela le cuenta a la niña que la perra intentaba escapar dando brincos de azotea en azotea, y a propósito de ello le dice que en esa actitud radicaba el mayor parecido en ambas. Después de su primera visita a su padre en la cárcel, la niña sube una noche y desata a la perra. La niña, durante los días en los que la perra está desaparecida no confiesa acción. La perra vuelve, embarazada, después de una semana.

### 6.1.12. Sobre las figuraciones de los umbrales y ritos de paso en la obra de Nettel

#### 6.1.12.1. Los objetos como umbrales, la mirada y la curiosidad

Sobre el personaje niña de *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, tiene lugar un umbral que se corresponde con el mundo diurno, el de la mañana, y el mundo vespertino, el de la tarde. El umbral sobre la niña es impuesto por los padres por recomendación de los médicos y hace que, cada día, su mirada —pero también todo su ser— pase de un estado a otro. Se trata de un parche que todas las mañanas le colocan en el ojo izquierdo, el que no tenía catarata, para que el ojo derecho pudiera ser entrenado y desarrolle entonces toda su capacidad.

Con ese parche yo debía ir a la escuela, reconocer a mi maestra y las formas de mis útiles escolares, volver a casa, comer y jugar durante una parte de la tarde. Alrededor de las cinco alguien se acercaba a mí para avisarme que era hora de desprenderlo y, con estas palabras, me devolvía al mundo de la claridad y de las formas nítidas (p. 12).

Los primeros años de infancia de la protagonista están divididos en dos universos, o en dos pasajes distintos, que atravesaba a través del parche. El mundo matinal, relata la narradora, que estaba constituido por sonidos y estímulos; y el vespertino, que era liberador y de ‘una precisión apabullante’: “Podía ver a la distancia y deslumbrarme con las copas de los árboles y su infinidad de hojas, el contorno de las nubes en el cielo [...]” (p. 12).

El parche y el ritual de su colocación suponen para la protagonista un sentimiento de injusticia y opresión. Ese mismo objeto funciona como umbral entre un tiempo y otro para los narratarios: la lectura revela a través de la historia

alrededor del parche que los acontecimientos que se van a narrar le han sucedido a la narradora en un tiempo que ya no resulta tan próximo. También revela que quien relata esta historia ya ha atravesado el camino de su infancia, que el camino ya ha sido recorrido, pero que es sobre este, al que en el presente de la enunciación puede mirar de otra forma gracias al paso de los años, sobre el que va a volver sus pasos, para contemplar, indagar e interpretar:

De adulta, en algunas ocasiones, ya sea en el consultorio del oculista o en la banca de algún parque, vuelvo a coincidir con uno de esos niños parchados y reconozco en ellos esa misma ansiedad tan característica de mi infancia que les impide estar quietos. Para mí se trata de una inconformidad ante el peligro y la prueba de que tienen un gran instinto de supervivencia. Son inquietos porque no soportan la idea de que este mundo nebuloso se les escape de las manos. (13-14).

En la infancia del personaje hay otro objeto que se constituye como umbral que le permite a la niña pasar hacia el mundo del afuera, pero que también tiene una importante relación con su devenir en escritora porque este cifra ‘toda una vocación de vida’. En una Navidad, la niña recibe como regalo unos binoculares. “Gracias a esta maravillosa herramienta yo pude entrar durante años en las viviendas ajenas y observar cosas a las que los demás no tenían acceso” (p. 23).

En esta obra de Nettel se configura un pasaje sobre la reconstrucción de la identidad de un sujeto femenino alrededor de la memoria y de su devenir escritora (cuestión que es abordado en un próximo subapartado a propósito del registro autobiográfico en esta obra de Nettel). Pero es en la infancia donde empieza a cifrarse el vínculo con la escritura que experimenta la protagonista. El primer paso

hacia ese devenir fue dado allí. También ocurrió alrededor de un objeto: los cuadernos.

El paso a la escritura se dio naturalmente. En mis cuadernos a rayas, de forma francesa, apuntaba historias en las que los protagonistas eran mis compañeros de clase que paseaban por países remotos donde les sucedían toda clase de calamidades. Aquellos relatos eran mi oportunidad de venganza y no podía desperdiciarla (2020, p. 19).

#### **6.1.12.2. Los lugares de la memoria y las experiencias de umbral en la infancia**

El hogar familiar, la casa de la infancia, está situado en un conjunto habitacional conformado por cerca de 25 edificios que la protagonista puede observar y alrededor de los cuales explora. Los acontecimientos que el personaje allí experimenta reflejan las palabras de Menninghaus sobre Benjamin y la infancia: cómo “por todos lados hay puertas, portales y escaleras a las cuales queda adherida la experiencia del niño y en las que se manifiesta ya lo que hay ‘detrás de ellas’” (pp. 42-43).

Ocurre que el territorio alrededor de este conjunto habitacional se constituye como terreno de exploración y de hábitat para el personaje infantil curioso y solitario que surge en el relato. “Era como si en algún momento hubiera decidido construir una geografía alternativa, un territorio secreto dentro de la unidad por el cual pasear a mis anchas sin ser vista” (2020, p. 30). Esta geografía que el personaje traza o mapea está estrechamente relacionada con su curiosidad, pero también con su introversión o con los sentimientos de soledad y marginalidad, aspectos de la

dimensión psicológica del personaje, que expone la narradora a propósito de la reconstrucción de su identidad y que van cifrando el proceso de formación:

“Por ejemplo, en vez de jugar con los demás chicos en la plaza, pasaba las tardes en los tendedores de las azoteas. También prefería acceder a mi casa, situada en el quinto piso, por la escalera de fondo y no por los ascensores donde uno podía quedar atrapado durante horas con algún vecino. En ese sentido —mucho más que en el aspecto físico— me asemejaba efectivamente a las cucarachas que generalmente caminan por los márgenes de las casas y los conductos subterráneos de los edificios (p. 30).

A propósito de esta geografía alrededor del hogar de la infancia surge la figura de la niña detective o exploradora en el relato. Esta niña, además de explorar las casas a su alrededor, explora los dictámenes de su mundo interior y las sensaciones de su cuerpo. La narradora, a través de la voz de la infancia, da cuenta del proceso de conocimiento a través del cuerpo. La voz de la infancia da cuenta de los lugares de la memoria según las experiencias en torno al umbral, como ha señalado Molloy a propósito de Benjamin y de la autobiografía.

El primer lugar de este territorio íntimo que describe la narradora es un árbol, un pirul que se alzaba sobre rocas volcánicas. La experiencia de la niña en torno a este árbol refleja la sensación de protección y el miedo como los extremos de la topografía del umbral, como explicó Menninghaus. Ocurre que la protagonista se separa del mundo del que debe protegerse (y enconcharse) al trepar el árbol. Encima de él subvierte el miedo porque en sus ramas encuentra refugio: “Tenía la seguridad de que ese árbol no iba a permitir jamás que yo cayera de sus ramas [...]. Se trataba de un lugar de refugio en el que no era necesario encorvar la espalda para sentirse a salvo (p. 29).

Al atravesar el umbral de este árbol, pero para abandonarlo, la niña volvía a adoptar la postura encorvada por la que la madre la llamaba ‘cucarachita’. En este umbral, entonces, se figuran los extremos de necesidad de protección y la ruptura de los muros de defensa. Benjamin también identificó su lugar de protección en la casa de su abuela y escribió: “Detrás del umbral de esta casa estaba más a salvo que en la de mis padres” (Benjamin en Menninghaus 2013, p. 44).

Otro lugar de la memoria en ese territorio, que surge y se figura como un umbral, son las escaleras de su edificio: en este sitio, la protagonista descubre por casualidad, al bajar por la barandilla a manera de tobogán, una sensación que describe como placentera y adictiva en su entrepierna: “Aquellas sensaciones me abrieron, en cuestión de segundos, las puertas abiertas al mundo paradisiaco del onanismo, como quien accede a una segunda dimensión” (p. 32). En estas escaleras se configura otro umbral, y las sensaciones nuevas, a su vez, se convierten en umbrales que la transportan a ese mundo paradisiaco.

Pronto, el personaje descubre que ciertos sonidos son capaces de abrir para ella otros umbrales al estado del onanismo: “Se trataba de eventos poco predecibles como palabras, entonaciones de la voz [...], pero también ciertos sonidos como el silbato del camotero o el afilador de cuchillos. Todas esas nimiedades eran una llamada para correr al barandal o a mi cuarto” (p. 33). Los sonidos, específicamente el sonido del timbre, tienen una especial correlación con los umbrales para

Benjamin. Menninghaus ha leído que en la obra del filósofo alemán “existe una sutil fisonomía del timbre como una señal ‘con la que se apresta a cruzar el umbral’” (p. 43).

Como se ha visto, en la rememoración de la narradora alrededor de los lugares de la memoria en la infancia también aparece esa correlación entre umbral y timbre a la que se refirió Benjamin. Tanto el árbol como las escaleras con su barandal se figuran para el personaje como esos umbrales secretos que se levantan en el mundo exterior y que ella ha atravesado. Atravesarlos y cruzar de un mundo a otro le confieren a la niña exploradora ese estado de ser liminal que transita entre dos mundos. El suyo, un mundo de soledad, contemplación, autonomía y placer, en lo alto de su árbol, sobre las escaleras; y el mundo que la nombra y señala indefensa y extraña, donde necesita un parche. Es importante señalar que la niña atraviesa estos umbrales durante la tarde, cuando no lo lleva.

#### **6.1.12.3. Los umbrales hacia el mundo de la violencia**

La vigilancia que la madre del personaje lleva a cabo para asegurarse de que su hija (después de confesarle lo que había descubierto sobre su cuerpo en las escaleras) no acudiera al barandal fue puesta en extremo después de que fuera informada del abuso que había sufrido una de las niñas vecinas. Entonces, la protagonista de *El cuerpo en que nací* atraviesa otro umbral, uno que la conducía al entendimiento de que su cuerpo estaba en peligro, al mundo de la violencia. La niña escucha desde el pasillo la conversación con su madre y la vecina.

Sin embargo, la niña llega al entendimiento sobre la manera en la que han ocurrido las cosas unas horas después. En ese instante, no obstante, del otro lado del pasillo la niña entiende dos cosas: que a la hija de su vecina, Yanina, le habían hecho algo ‘horrible e irremediable’. En ese momento también comprende “que esa mujer estaba ahí, a pesar de todo su dolor, para pedirle a mi madre que redoblara la vigilancia, es decir, para evitar que a mí me ocurriera lo mismo” (p. 34).

Esa noche el personaje termina de cruzar el umbral, ahora detrás de la puerta de sus padres, al escuchar la conversación entre ellos y comprender lo que había ocurrido, aunque no supiera verbalizarlo. Su vecina había sido víctima de una violación. “Estuve llorando toda la noche mientras pensaba en Yanina, en lo terrible que podía ser el sexo y en el miedo de sufrir algo semejante” (p. 35).

Siguiendo el hilo de las marcas de la violencia sobre el cuerpo de las mujeres en la infancia, y el umbral que se cruza en soledad al descubrir que existe, que es posible sufrir violencia sexual, es necesario hacer un salto en el tiempo del relato de *El cuerpo en que nací*: en la adolescencia, cuando la protagonista vivía con su madre y su hermano menor en Francia, vuelve a tener dos experiencias relacionadas con la violencia contra las mujeres. La primera experiencia —que atraviesa durante el tránsito de la infancia a la adolescencia— trastoca la nueva geografía personal que la protagonista ha construido alrededor de su nuevo barrio, Les hippocampes; y así también trastoca su consciencia. Después de ver a una mujer golpeada, el personaje

pregunta qué cosa debe ocultar la mujer que ha sido víctima de esa violencia para que alguien sienta la necesidad de reprimirla:

Ver a esa mujer así, lastimada, en un lugar que yo siempre había considerado un refugio, un lugar íntimo por excelencia, me horrorizó por completo y no pude sino preguntarme qué secretos habría tenido ella para que alguien hubiera deseado reprimirla de esa forma. No hace falta decir que, desde entonces, me fue imposible hacer de esos escalones el escondite perfecto para explorar mi cuerpo. (Nettel, 2020, pp. 104-105).

La segunda experiencia relacionada con la violencia contra las mujeres que relata la voz narrativa, inscrita en los años de adolescencia en Francia, gira alrededor de una amenaza de violación que propinó en voz alta un joven en el campamento de verano al que asistían ella y su hermano. Este pasaje en el relato de la protagonista refleja la indiferencia o la falta de herramientas de los cuidadores cuando ella se encontró con la violencia en el camino.

Una noche, muy cerca del colchón en el que dormía, un joven temido por el resto de los niños y adolescentes gritaba: “Estoy muy caliente, ¿oyen?, y pienso tirarme a una *meuf* aunque tenga que violarla” (p. 160). El personaje se levantó de la cama y pateó a su atacante hasta derribarlo. Luego de este suceso ocurrieron dos cosas significativas: que los monitores del campamento no hablaron con ella ni con el joven que amenazaba con violar a cualquier niña: “Prefirieron fingir que nada había sucedido y seguir adelante con los planes” (p. 161); y que su madre, después de que ella le contara sobre este acontecimiento, solo pudiera preguntarle: “¿Pero estás bien, verdad?”. “Nunca ocurrió lo que yo quería: escucharla decir que iba a venir por mí en cuanto pudiera hacerlo” (p. 162).

#### 6.1.12.4. Del umbral y el pasaje entre dos niñas

Volviendo al territorio personal de la niña en la obra de Nettel durante su infancia en México, hay otro umbral que ella cruza —en compañía— y otro pasaje que tiende y que contempla, pero que no llega a transitar hasta el final. Cierta día, la protagonista descubre que hay una niña, otra niña como ella, justo en el edificio de enfrente, que observaba el mundo también sola, desde su ventana “con una expresión tan infeliz como la que yo debía de tener en aquel momento” (p. 70).

Esa otra niña, Ximena, parece devolverle la mirada, y entonces surge entre una y otra un pasaje silencioso, pero de entendimiento: “De repente la distancia que separaba nuestros cuerpos se hizo muy corta y sentí que, de intentarlo, me habría sido posible percibir su aliento impreso en el vaho de la ventana, escuchar su respiración, comprender lo que estaba viviendo” (pp. 70-71). Esta imagen/recuerdo/pasaje alrededor de otra niña, tan lejos y tan cerca, pone de manifiesto lo que ha explicado Benjamin alrededor de la noción de pasaje y umbral. Como ha explicado Menninghaus (2013): que los lugares pueden ser acciones de pasaje, y no solo lugares; y que estos están ligados a umbrales mágicos que se levantan en el mundo y a la experiencia del umbral, es decir, a cesuras en el continuo espacio-tiempo.

A partir de ese encuentro, las niñas empiezan a ejecutar un ritual de acompañamiento entre ambas, ya que cada noche se colocaban la una frente a la otra a la misma hora hasta que las vencía el sueño. A propósito de Ximena, la

narradora hace referencia a esa cesura en el espacio-tiempo que se cruza cuando se accede a otra persona y al pasaje de comunicación y entendimiento que surgen entre ambos sujetos. La escritora le dice a su psicoanalista: “Piense usted lo que quiera, doctora Szlavski, yo estoy convencida —y ahora más que nunca— de que esa comunicación existió y de forma tan profunda que rebasó los límites espacio-temporales como suele ocurrir entre las personas más cercanas” (p. 71).

El espacio entre los edificios y las dos niñas se configura entonces como el pasaje hacia otro que también está desamparado pero que, con su compañía, tiende la mano. Sin embargo, aunque el recuerdo permita sugerir que ambas niñas tuvieron la intención de acercarse la una a la otra en este ritual, y aunque el pasaje entre ambas se formó, ninguna de las dos lo cruzó de forma definitiva caminando hasta la otra. El pasaje, de cierta forma, se desvaneció la noche en la que Ximena se quitó la vida. Para la protagonista, su compañera había decidido cruzar un umbral hasta la libertad: “Para mí la explicación era simple: Ximena había resultado escapar de una vez por todas al cautiverio de su vida” (p. 73).

La narradora, de adulta, siendo ya una escritora, vuelve a encontrarse con Ximena o, más bien, con su recuerdo: de casualidad, durante una visita a Chile, conoce a un tío de Ximena que la conduce hasta la casa de la madre de la niña. Allí mirará los cuadros que su compañera de ventana pintó y, a propósito de ese recuerdo, se figura otro umbral al atravesar de golpe con la mirada algo que le recordó su dolor, que era el mismo de la otra niña. A propósito del encuentro con

un cuadro que había hecho Ximena del pirul que fue el árbol de ambas, la narradora es conducida al centro de aquello que configuró su persona, que todavía late dentro.

“De golpe reviví la sensación de desamparo constante de aquellos años pero, al igual que en ese tiempo en el que el llanto ante los demás era lo último que podía permitirme, me contuve. Los comportamientos adquiridos durante la infancia nos acompañan siempre, y aunque hayamos conseguido, a fuerza de una gran voluntad, mantenerlos a raya. Agazapados en un lugar tenebroso de la memoria, cuando menos lo esperamos nos saltan a la cara” (Nettel 2020, p. 76).

#### **6.1.12.5. Del paso hacia otro estado de consciencia**

Otro pasaje configurado por varios umbrales está relacionado con la vida de su padre. Estos acontecimientos, siguiendo las palabras de la narradora, se llevaron sus ‘últimos vestigios de ingenuidad e inocencia’. Y son estas experiencias las que la conducen a otro estado de consciencia, lejos de la infancia. Después de un terremoto que devasta México, la protagonista descubre que su padre, del que no tenía noticias ni cartas desde hacía tiempo, estaba en prisión. Su madre, después de llamar a un número que brindaba información y preguntar por una prisión en específico, anuncia: “—Pueden estar tranquilos —comentó—, su padre sigue vivo” (p. 123).

Este descubrimiento configura otros umbrales que, alrededor de los acontecimientos alrededor del padre, a la distancia y próximo, atraviesa la protagonista y que tienen que ver con varios derrumbamientos que la separan de la infancia. Estas experiencias son la división del mundo de la infancia después de la separación de ambos padres y la posterior separación de uno y otro por circunstancias distintas; la destrucción del mundo construido en su interior después de enterarse de la situación de su padre: “Pasé varios días digiriendo la noticia, que

no me resultó ni devastadora ni indignante como podía esperarse, pero que sí trastocó drásticamente la representación del mundo que me había hecho hasta aquel momento” (p. 123). Y el descubrimiento de la fragilidad de los padres, particularmente del padre: “Unas semanas después, recibí, por primera vez en dos años, una larga carta de mi padre [...]. Más que dar explicaciones o disipar nuestra posible inquietud, era obvio que esa carta había sido escrita en un momento de gran desesperación y catarsis” (p. 124).

El descubrimiento de la situación de su padre, además, la conduce a la verdad. En este fragmento a propósito de ese acontecimiento, la narradora, desde la adultez, refleja un motivo que, como se ha visto, atraviesa el pasaje de la infancia de *El cuerpo en que nací*: los misterios alrededor de la vida y de los padres que generaban en la protagonista falta de certeza.

A pesar de lo que pudiera pensarse, toda esa información no me resultó alarmante o angustiosa. Al contrario, disipaba parte de las dudas en las que mi hermano y yo habíamos estado viviendo. Aunque aún había muchos misterios por entender, la verdad entraba al fin por las ventanas de la casa, como una luz cálida y benéfica, resolviendo con su reflejo tímido la humedad y el cochambre de la incertidumbre (p. 101).

#### **6.1.12.6. De los umbrales a través de la ruptura y la integración de los padres**

A pesar de la integración de su madre que hace la narradora —es necesario recordar aquí cuando, a propósito de *Moby Dick*, la narradora piensa en ella y dice que la suya es una historia de amor y desencuentro—, vuelve a separarse de ella cuando le revela su intención de escribir una novela. Entonces la madre la amenaza

con demandarla por perjudicar su imagen. La hija recibe el golpe como puede (siguiendo el hilo del relato de Valenzuela). Pero después, escribe. De inmediato, escribe. La narradora, la hija mujer, sujeta con fuerza el cuchillo que siempre intentó cercenarla de alguna forma (ese que estaba en el mundo, y que a veces tomaba la madre) y escribe.

Por otro lado, el personaje puede recuperar la relación con su padre porque el abandono tuvo una explicación (porque no lo hubiera querido así su padre y la protagonista tiene la certeza de ello) y su dolor pudo ser reparable. Así también, la relación fue recuperada a causa del interés de uno y otro de integrarse. Padre e hija volvieron a conocerse y se acompañaron a través de las palabras, y de la presencia: mientras el padre estaba en prisión, la niña iba a visitar a su padre (la llevaba su abuela y, más tarde, la novia de su padre). Además, durante esos años, se mantuvieron cerca de través de la correspondencia.

Como se ha visto, el vínculo con el padre es recuperado a través de la posibilidad del afecto. La relación con la madre, sin embargo, es conflictiva hasta el final. La hija, no obstante, es capaz de cruzar un umbral hacia un estado donde el conflicto con la madre no le impide integrarla ni la sujeta. Casi como en la infancia, cuando la niña buscaba de alguna forma en los libros a su madre; cuando seguía siendo y estando en el mundo según sus propios dictámenes, a pesar de sus reproches.

### 6.1.13. De la autobiografía a propósito del relato de formación en *El cuerpo en que nací*

#### 6.1.13.1. En relación al cuerpo y la escritura

*El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, también se inscribe en el marco de la escritura autobiográfica. Nettel ha manifestado en diversas entrevistas y coloquios que los acontecimientos narrados en la novela sucedieron durante su infancia y adolescencia casi en su totalidad. De hecho, si se atiende a la biografía de la autora, se puede verificar con facilidad que cierta información de su persona (Nettel también nació con una mancha de nacimiento en una de sus córneas y también creció y estudió en Francia, por ejemplo) concuerda con el camino relatado por su narradora, por lo que sería posible firmar el pacto autobiográfico que propuso Lejeune. Pero, como se ha señalado antes, no es un objetivo de este texto identificar qué sucesos pertenecen al plano referencial y cuáles al de la ficción.

Sin embargo, en relación con la novela de formación, este texto ha reparado en las marcas autobiográficas en una narración que, tomando las palabras del investigador argentino Julio Premat en su texto *Héroes sin atributos* (2009), le ha atribuido una lógica y un sentido a las existencias personales y a una visión del mundo, transformada en voluntad y comprensión. Como ha señalado Silvia Molloy en *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996): “La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su

verbalización”. Como se ha dicho, suscribiendo el planteamiento de Wentworth y Martín Calle, *El cuerpo en que nací* da cuenta de esa articulación de sucesos experimentados en el cuerpo, pero también da cuenta, como se ha insistido antes, en un proceso de voluntad respecto a una manera de ser y de estar en el mundo. Un proceso que la narradora lleva a cabo pensando en la resistencia de los trilobites, a cuya historia llegó a través de la lectura de *La metamorfosis*, de Franz Kafka:

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

El culmen de ese proceso de voluntad aparece reflejado alrededor de los últimos acontecimientos de la adolescencia y reflexiones en torno a ello que se narran, y que ocurren alrededor de la identificación de la protagonista con los trilobites, los ancestros de las cucarachas, y de la imposibilidad de realizar el trasplante de córnea para el que la habían preparado desde niña y que ella había aceptado para no causarle infelicidad a su madre. Así también, este culmen aparece reflejado en la escena de la escritura y de la lectura (que remiten a la vida de la autora implícita) que vuelve a ocurrir, de cierta forma, por y a pesar de la madre. Pero sobre todo a propósito de, siguiendo el hilo del relato de Valenzuela, la necesidad de sujetar el cuchillo de la protagonista para hacer tangible su propio camino de palabras.

Desde el presente de la enunciación, la narradora mezcla en su relato los recientes acontecimientos respecto a una pelea con su madre y el recuerdo alrededor

de la imposibilidad del trasplante. Ello porque la narradora, que había dejado de escribir, vuelve a hacerlo a propósito de la indagación que lleva a cabo. La escena alrededor de la lectura remite a la vida real de la autora a propósito de la referencia al epígrafe que hace de su texto. De un libro suyo, que parece ya haber sido escrito.

En esa época, leí con verdadera devoción los libros del movimiento Beatnik. Más que William Burroughs o Charles Bukowski, me identificaba con las novelas de Kerouac y la poesía de Allen Ginsberg, cuya biografía me impresionó muchísimo. Me sentía particularmente inspirada por unas líneas que escribió justo antes de dejar su trabajo de publicista y de enfrentar su enamoramiento hacia Peter Orlovsky. Son los versos que elegí como epígrafe de mi libro. Como él, yo también soñaba con aceptarme a mí misma, aunque en ese entonces aún no sabía con exactitud cuál era el clóset que me tocaba abandonar. (p. 186-187).

*El cuerpo en que nací*, de Nettel, se abre con los siguientes versos:

Yes, yes  
that's what  
I wanted,  
I always wanted, to return  
to the body  
Where I was born

Allen Ginsberg, *Song*  
San José, 1954

Ese clóset quizás tiene que ver con el silencio; abandonarlo, con la necesidad de subvertirlo y entregarse y compartirse. La narradora, hacia el final del relato, se refiere al silencio en dos ocasiones: la primera alrededor de la primera vez que se descubre frente a sus amigas sin reparos, y confiesa; la segunda vez lo hace interpelando a la doctora Sazlavski, esa segunda persona a la que se dirige, que no puede —como los narratarios— responder a su relato, reflejando la soledad de la heroína durante el viaje y durante la escritura. Alrededor de esa repentina desnudez frente a sus compañeras en la adolescencia dice: “El silencio, como la sal, es de una

levedad solo aparente: si uno deja que el tiempo lo humedezca empieza a pesar como un yunque” (p. 179). A esa segunda persona le dirige, al finalizar su historia sobre su niñez y adolescencia, estas palabras sobre su silencio. Este breve pasaje permite pensar en el motivo de la indagación personal alrededor de la construcción de la identidad como órgano gestante de la obra dentro y fuera de la instancia literaria.

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 la sensación de desasosiego que me trajo hasta su consultorio. También me pregunto si su silencio no ha fomentado la incertidumbre en la que ahora me encuentro. A veces me da por dudar de toda esta historia, como si en vez de una vivencia se tratara de un relato que me he repetido a mí misma una infinidad de veces. Al pensar esto, la sensación de desconcierto se vuelve abisma e hipnótica, una suerte de precipicio abismal que me invitara a dar un salto definitivo (p. 183).

Unos días antes, la narradora le había mentido/confesado a su madre sobre su escritura: no estaba escribiendo nada, pero le dijo —para provocarla— que estaba trabajando en una autobiografía sobre su infancia. Ocurre que su madre la acusa de hablar mal de ella. Pero, entonces, la hija escribe. La madre la amenaza con denunciarla, pero de todas maneras la hija escribe.

Tengo que cortar el maldito hilo dorado, se dijo la hija que seguía siendo hija a pesar de la lejana (en el tiempo) desaparición de la madre (en el espacio).  
Tengo que cortar el hilo, se dijo, pero no hizo nada y dejó transcurrir su vida saboreando el triunfo de haber tomado por fin consciencia de tamaña atadura.  
“Cuchillo y madre”, Luisa Valenzuela

Al final, la narradora vuelve al día en que ella y su madre fueron informadas de que no iba a ser posible realizar el trasplante de córnea. La narradora que, antes de recibir la noticia, le había manifestado a su madre que quedarse con su aspecto de cuasimodo era su manera su manera de ‘oponerse al *establimeshment*’, relata que,

sin embargo, hubo un cambio en ella relacionado, a su manera de ver, pero también de estar en el mundo. El desenlace del proceso de formación concluye con una victoria alrededor de su cuerpo, la que hubiera ella decidido: habitarlo con dignidad.

Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos pero ahora miraban diferente. Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo con el que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él (p. 194-195).

Su proceso de formación concluye entonces con un acto que, como se ha podido ver, ejecutó durante todo su camino. Esa resistencia que el personaje, durante la infancia y la adolescencia, identificó, a propósito de su cuerpo y de Gregorio Samsa, con los trilobites: esos ancestros de las cucarachas, que, como ella señala, habían sobrevivido a pesar de su vulnerabilidad. La historia alrededor de su escritura termina, sin embargo, con ella en el exilio respecto a la madre. El hilo respecto a la madre fue visto y sujetado. La atadura fue subvertida con la escritura, pero también con cada acción de resistencia desde la niñez.

#### 6.1.13.2. A propósito del devenir en El cuerpo en que nací de Nettel en relación con *Lo que no aprendí* de García Robayo

Yo, en cambio, entre sapos y culebras, escribo.  
Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de una historia  
de escisiones que mí me difama.  
Escribo para pocos porque pocos son quienes se animan a mirarme de frente.  
“La densidad de las palabras”, Luisa Valenzuela

Como se ha visto, en las obras de García Robayo y Guadalupe Nettel, las narradoras escriben a pesar del precio que deben pagar por ello: la ruptura con la

madre. Lo cual permite sugerir que ambas novelas exponen que el devenir escritora y todo lo que ello conlleva: el tomar la palabra, cuestionar, romper el silencio, nombrar el desamparo, es castigado por la familia, incluso por la madre. Ambas novelas, entonces, exponen la transgresión de una norma, pero también la dificultad, y el dolor, que ello conlleva.

Pero, así también, permite plantear que en ambos casos ocurre que las narradoras/protagonistas no renuncian ni a su necesidad de indagar alrededor de ellas mismas ni a su forma de ser y habitar el mundo ni a su vocación a pesar de las dificultades. Entonces, es en las protagonistas, en sus voces, en donde radica la subversión de la forma literaria, el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, en la que se inscriben. Ocurre que ambas salieron de casa para pensar y crear, para habitar su cuerpo y construir su pensamiento, para señalar la violencia, para hacer su propio camino de palabras.

Las narradoras de estas obras, en ese camino de formación que tiene lugar en la infancia y que luego vuelven a transitar a través de la memoria, llevan a cabo el acto extraordinario de no aprender a ejecutar sobre sí mismas ni sobre los otros el olvido ni el silencio.

## 6.2. De la búsqueda y recuperación de la madre: sobre la imposibilidad de los vínculos en las obras de Nizri y Ventura Medina

Este capítulo, a propósito del hito de la ruptura con la madre en el diagrama del camino de la heroína planteado por Maureen Murdock, analiza las causas y consecuencias de la separación con la madre, en contraposición con la identificación con el padre, en el relato de las narradoras, y personajes protagonistas, de las novelas *Vida propia*: (2000) y *Entre los rotos* (2021) de las autoras mexicanas Vicky Nizri y Alaíde Ventura Medina, respectivamente. Ello con el objetivo de reparar en la forma en la que se configura el tema de la búsqueda de la madre con respecto a la indagación alrededor de la construcción de la propia identidad en una y otra historia. A propósito de ello, y alrededor de las fuentes de pensamiento, expone un diálogo entre distintas críticas, filósofas, historiadoras y psicoterapeutas sobre el vínculo madre e hija y el origen y la historia de ruptura, así como la idea alrededor de la recuperación del orden simbólico de la madre propuesta por Luisa Muraro.

Siguiendo los planteamientos de Rita Segato, Victoria Sau y Lenore Walker sobre la eficacia de la violencia moral, el mandato de la masculinidad y su relación con la violación; la fagocitación de la madre; el síndrome de la mujer maltratada, su relación con la impotencia aprendida y el ciclo de la violencia, respectivamente, identifica y expone las consecuencias de la violencia en los personajes femeninos, madres e hijas, así como en el interior del vínculo entre ambas y en las secuelas de esa misma violencia en otros personajes: los niños varones, sujetos afectivos de una y otra narradora (y de la razón poética en el caso de *Entre los rotos*). Se hace con el

objetivo de indagar en la subversión de la violencia llevada a cabo por las narradoras/heroínas de ambos textos, así como en las formas de la búsqueda de la madre y el discurso alrededor de su figura en la literatura hispanoamericana del siglo XXI escrita por mujeres.

### 6.2.1. Introducción

#### 6.2.1.1. Del orden del padre y la voz silenciada

*El cuento de la princesa Kaguya* es una película de animación dirigida por Isao Takahata y producida por el estudio Ghibli basada en una antigua leyenda japonesa de inspiración budista que lleva como título “El cuento del cortador de bambú”<sup>13</sup>. El filme de Takahata, aunque distinto al texto original, también cuenta la travesía de una princesa que proviene de la luna durante su paso por la tierra. Brote de bambú o princesa Kaguya, como la nombrarán después, surge a través de un tallo de bambú en medio del campo. La princesa tiene el aspecto de una joven mujer, pero es tan pequeña que podría caber en la palma de la mano del cortador de bambú. El anciano cree que la doncella es un regalo que el cielo le ha enviado, así que la toma del tallo del que brotó y la lleva hasta su casa con su esposa. La pareja, que no había tenido hijos, decide de inmediato adoptar a la joven a la que el anciano enseguida llama princesa.

---

<sup>13</sup> “El cuento del cortador de bambú” es considerado el texto japonés más antiguo que existe. Se originó en el siglo X, aunque el manuscrito más antiguo, según diversas fuentes, data de 1592.

Mientras la anciana acuna la doncella, esta se transforma en un bebé; entonces, nace en sus manos como humana. Inesperadamente, la anciana, quizá por designio de la luna, tiene un brote de leche y la niña se alimenta de su pecho. El anciano cortador de bambú manifiesta temor por esta transformación/crecimiento: piensa que la pequeña puede ser un demonio. Sin embargo, pronto la arranca del cuerpo de su esposa, argumentando que la niña le ha sido dada a él, que es suya. Pronto también —Kaguya crece rápido y de repente como el bambú— el anciano toma el oro que encuentra en el tallo de bambú donde había encontrado a Kaguya y que le pertenece a ella. Así, pues, le dice a la anciana que ha dispuesto que la niña debe crecer en la capital; entonces, sin pedir o escuchar la opinión de su esposa, compra una mansión y contrata sirvientes, también una nodriza, para que Kaguya sea educada como una princesa, y la arranca —como también a su madre— para siempre del campo. La anciana, aunque apenada, obedece casi de inmediato sus órdenes.

Mientras tanto, Kaguya, que no recuerda su origen ni ha sido informada sobre este —no sabe de dónde proviene el oro con el que su padre costea su educación ni la nueva forma de vida que debe llevar la familia para aparentar ser de la realeza—, anhela volver al campo y reunirse con sus amigos. Pero este deseo dejará incluso de ser pronunciado. Kaguya, que amaba a sus padres y no quería hacerles daño o causarles tristeza al desobedecerles, a pesar de su espíritu curioso y rebelde, vive el resto de su estancia en la tierra encerrada, con la nostalgia del campo, aceptando modificar su forma de ser y su cuerpo. Al cabo de un tiempo, incluso acepta teñirse

los dientes de negro, como hubo de ordenar su padre, para ser considerada una princesa. Pero entonces, como tal, Kaguya ya no puede reír o dibujar, tampoco jugar o pasear por el bosque.

Con el paso del tiempo, la imposibilidad de contradecir a su padre y de rebelarse, y el miedo a huir y perderse o perderlos a ellos, le van borrando casi por completo el ánimo y la voz: como si su aliento vital hubiera sido tomado, como si no existiera para ella la posibilidad de irse de allí, de tener otra vida. Encerrada en su habitación, Kaguya, que cuando llega al palacio deja de crecer, mira con horror como su vida, con la aprobación de su padre, puede quedar en manos de otro hombre: alguno de los feroces pretendientes que, al correrse la voz de su origen sobrenatural, tratarán de engañarla a ella y a su familia para poder tomarla como esposa. Kaguya siente tanto dolor que la luna la escucha. Entonces, en sueños le recuerda su origen y le anuncia que pronto irá en su búsqueda.

Sin embargo, Kaguya se sumerge en un profundo dolor al enterarse de que regresará a su planeta, ya que ello significa olvidarse para siempre de su paso por la tierra y de las personas a las que ama. Esta adaptación del cuento japonés<sup>14</sup> en la que Kaguya es retratada como una humana —tanto es así que la joven, llena de rabia, se refiere a su humanidad cuando su nodriza le dice que las princesas no se levantan ni lloran ni se ríen— permite reparar en la forma en la que el orden del padre, que ha regido y rige sociedades o pueblos distintos entre sí, sirviéndose de sus tradiciones,

---

<sup>14</sup> Esta lectura del filme, realizada desde una perspectiva occidental, no se ha detenido en conceptos de la cultura japonesa que también aborda el filme, como el concepto *giri*, que se refiere a la obligación social de la gratitud frente a una persona y que rige o determina las relaciones jerárquicas.

de la naturalización de la crueldad de sus órdenes, o incluso bajo el disfraz del afecto, dispone de la vida de las mujeres, tomando antes la vida de las madres, imposibilitando el vínculo que tienen una y otra, lo que asegura así el ejercicio y la continuación de su poder.

En palabras de la poeta y activista feminista estadounidense Adrienne Rich, el patriarcado no es otra cosa que el reinado o el orden de los padres. En su obra *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución* (1996), Rich señala:

El patriarcado consiste en un sistema familiar y social, ideológico y político en el que los hombres —a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley y el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo— deciden cuál es o no el papel que las mujeres deben interpretar y en el que las mujeres están en todas circunstancias sometidas al varón (p. 104).

En el filme de Takahata, la princesa Kaguya y su madre, siguiendo las palabras de Rich, están, en toda circunstancia, subordinadas respecto al padre, y es a causa de ello que se produce una separación entre ambas. Ocurre que la anciana, aunque intuye el origen sobrenatural de la princesa —que solía crecer como el bambú frente a todos, en tamaño y sabiduría, cada vez que se arriesgaba, que tomaba la palabra o mostraba su nobleza—, y aun cuando mira cómo la vitalidad de la niña va apagándose, no encuentra o no tiene la fuerza o el coraje para rebelarse ante los mandatos de su esposo; el espectador del filme puede observar los gestos de tristeza, embotamiento o detenimiento en la anciana, que parece no poder hacer nada ante las disposiciones de su marido.

Pero ocurre también que Kaguya tampoco encuentra ese coraje con el paso del tiempo, sino que más bien este parece ir desapareciendo. La princesa y su madre, a pesar del amor que sienten la una por la otra, parecen haber aceptado permanecer lejos la una de la otra. En esta historia, la separación entre la madre y la hija ocurre porque la princesa, siempre bajo el control y la disciplina de su nodriza, y su madre, siempre a disposición de las órdenes de su esposo, están imposibilitadas de llegar la una a la otra. Cada una —con la mirada baja— acepta, quizás por amor y respeto hacia el anciano, quedarse en la posición que este les asigna y que las separa. Así pues, su vínculo, el lenguaje entre ambas, es, de forma casi invisible, imposibilitado por el padre que arrancó a la niña del cuerpo de su madre terrenal, incapaz de oponérsele, y que la nombró como suya. Pero ¿quién fue esa mujer?, ¿qué sentía cuando se quedaba inmóvil frente a las decisiones de su marido?, ¿por qué no podía alzar su voz para contrarrestarlo?

#### **6.2.1.2. A propósito de Tillie: la omisión y la búsqueda de la madre en la literatura**

Las imágenes y los relatos sobre el silencio alrededor de la madre, así como la distancia o la ruptura del vínculo madre e hija, aunque a veces al margen, suelen aparecer en textos literarios y audiovisuales u otras manifestaciones artísticas que se inscriben en distintas culturas y épocas. Así, como se ha visto, pueden aparecer en un filme japonés, como ocurre en el caso de *El cuento de la princesa Kaguya*. También pueden ser la semilla que origina la búsqueda de la madre, o de la que hubo de ser madre del padre, como ocurre en el caso de Siri Hustvedt, la escritora

estadounidense descendiente de inmigrantes noruegos que, a propósito de la falta de información sobre Tillie, su abuela, en el relato familiar que dejó en herencia su padre, necesitó indagar en las razones de esta omisión y escribir otros relatos que dieran cuenta de quiénes habían sido y qué habían vivido las mujeres de su familia.

La omisión de la historia de la madre, su vida tomada, la maternidad o la razón de su silencio son temas que se han echado en falta, pero que la literatura escrita por mujeres ha expuesto, y continúa haciéndolo, sobre todo en las últimas décadas como exponen distintas investigaciones o ensayos alrededor del tema. Ello a pesar de los prejuicios y la marginación que el tratamiento de estos temas pudiera conllevar aún en nuestros días. Todo a propósito de la necesidad de la recuperación de la voz de la madre, de la necesidad de la recuperación de una genealogía que alumbre y de cuenta de la historia del vínculo madre e hija.

En “Tillie”, el ensayo que abre *Madres, padres y demás: apuntes sobre mi familia real y literaria* (2022), Siri Hustvedt recuerda “el mapa de infelicidad en el rostro” de su padre cuando hablaba con su abuela, Tillie, y repara en las pocas palabras que tuvo para ella en su funeral, siendo él un hombre de letras. Hustvedt se pregunta qué ocurrió con el vínculo que hubo de experimentar su padre con la persona que lo parió, amamantó y cuidó para que su historia, la historia de los suyos, de las suyas, fuese omitida del relato familiar.

Mientras Hustvedt indaga en las razones de la omisión de la historia de la abuela, la escritora recuerda la fuerte identificación que, sin embargo, sentía su padre con la historia y la nostalgia del suyo, que había tomado como propia. Tillie, como su marido, también era hija de inmigrantes noruegos y jamás visitó el país de sus padres. Hustvedt se pregunta por qué entonces el relato de su linaje, o el suyo propio, no formó parte de la historia que escribió su hijo para la posteridad de los Hustvedt. La escritora sospecha que la historia que escribió su padre servía para rehabilitar a los patriarcas que habían quedado aplastados por la historia, aunque Tillie, así como su madre, también había sufrido sus propias pérdidas.

A mi padre le salía «natural» omitir el lado de la familia de Tillie porque en el mundo de mi infancia no señalábamos el tiempo a través de las madres, sino solo a través de los padres. Es el apellido del padre el que marca generación tras generación (p. 17).

En esta colección de ensayos, en el texto “Un paseo con mi madre”, Hustvedt también indaga en la historia de su madre, su vínculo con ella y su propia maternidad. A propósito de su madre, que les inculcaba a ella y a sus hermanas buenos modales con disciplina, a la vez que les permitía que corretearan libres por el bosque, se pregunta: ¿dónde sitúa a su madre en la dicotomía entre la madre ideal y la madre real?

Hustvedt cita a Adrienne Rich (1996), que distinguió entre dos concepciones de maternidad: la relación potencial que puede tener cualquier mujer con los poderes de la reproducción y con sus hijos, y la institución de la maternidad cuyo objetivo es asegurar ese potencial para que este, así como todas las mujeres, permanezcan bajo el control de lo masculino. Hustvedt señala que, aunque la

diferenciación es importante, no es del todo clara. Agrega, además, que la institución de la maternidad no es un edificio del que se pueda entrar y salir, pero que, sin embargo, acorralada con tantas reglas punitivas, esta sigue siendo una camisa de fuerza.

Cuando lo materno se convierte en un concepto estático, una fantasía sobre la crianza sacrificada y sin límites, sirve como arma mortal para castigar a las madres que se perciben como indómitas. Y dado que la institución no es un edificio ni un reglamento, sino una forma de ser que participa en la vida colectiva misma, también es un arma que golpea por dentro a las madres en forma de vergüenza o culpa (p. 49).

En este texto, Hustvedt recorre y narra la vida de su madre, Ester Vegan Hustvedt: describe a la niña que vivió en el campo, a la joven que vivió la guerra, a la mujer que se enfrentó a un cáncer y a la anciana que siguió viviendo después de la muerte de su marido. En este texto, que se constituye como un paseo con su madre, revela y brinda imágenes de la mujer que ella fue, en relación con su maternidad, su relación matrimonial; pero, sobre todo, brinda imágenes con los gestos que daban cuenta de la mujer que era. Pero finalmente se detiene en la anciana, en esa mujer con la que mantuvo una estrecha relación al final de su existencia. La escritora señala que amaba a su madre, pero que su amor se perfeccionó a través de la intensa admiración y la profunda amistad que las unió en esos últimos años.

En este ensayo, en distintos textos de esta colección, Hustvedt hace corpórea una forma de recuperación o integración de la madre a propósito de su búsqueda: a través de la contemplación, entendimiento y construcción de sus gestos, de su relato. Pero ¿qué ocurre cuando una hija no puede acceder a su madre?, ¿qué ocurre cuando la madre no puede acceder a sí misma?, ¿cómo se configura entonces el

tema o el motivo de su búsqueda en la literatura?, ¿cómo se puede lograr la recuperación de la relación con la madre y la recuperación de su historia?

#### 6.2.1.3. Del silencio de las madres y el relato de las hijas

En la colección de ensayos *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura* (2012) la escritora y crítica literaria española Laura Freixas expone que su recopilación personal y posterior análisis sobre críticas literarias que tienen en común aludir al sexo del autor o de los lectores le permite concluir tres cuestiones. Freixas describe los resultados de su análisis en el texto “¿Escribes para mujeres”? y explica que suele hablarse de lo femenino como un rasgo específico, mientras que lo masculino se cofunde *ipso facto* con lo universal; que los significados asociados a lo femenino suelen ser: feminista, intimista, no comercial, no universal; y que todos estos significados suelen tener una connotación negativa; por ejemplo, cuando una obra es señalada como feminista, se la identifica con una literatura de tesis, es decir, con la mala literatura; y cuando se habla de una literatura “para mujeres”, se señala que lo femenino es menos universal, que lo femenino no tiene cabida en el lenguaje.

En el texto “¿Literatura femenina?”, Freixas sugiere algunos rasgos de la literatura escrita por mujeres que ha identificado y analizado a través de los años. Una de esas características que expone es la humanización de personajes femeninos, ya que no son narrados en función de su relación con el varón, sino por sí mismos, y que amplían los motivos y las figuras alrededor de estos. Freixas cita al *Diccionario*

de motivos de la literatura universal de Elizabeth Frenzel (1976) para señalar que entonces este estudio solo contemplaba tres prototipos de personajes femeninos: la mujer abandonada, la mujer diabólica y la mujer rechazada (además de incluirla con relación a un personaje masculino en otros pocos motivos, como honor conyugal herido, seductor o seducida, cortesana desinteresada o esposa difamada). Otro rasgo que sugiere Freixas es la exploración de las relaciones entre mujeres, particularmente entre la madre y la hija. Freixas señala que la bibliografía es extensísima, y expone algunos ejemplos (2015):

[...] *Cartas a la hija* (Madame de Sévigné), *Sido* (Colette), *Una muerte muy dulce* (Simone de Beauvoir), *Entre mujeres* (Waltraud Anna Mitgutsh), *La pianista* (Elfriede Jelineck), *Madres e hijas* (Elenna Bonner), *Dónde el corazón te lleve* (Susanan Tamaro), *De parte de la princesa muerta* (Kénize Mourad), *Una mujer* (Annie Ernaux), *La mala hija* (Carla Cerati), *Paula* (Isabel Allende), *La caída del imán* (Nawal el Saadawi), *La cita* (Justine Lévi), *Un calor tan cercano* (Maruja Torres)... (p. 34).

La relación madre e hija, la maternidad y la omisión y la búsqueda de la madre también han sido narrados en el ámbito de la escritura hispanoamericana escrita por mujeres. La bibliografía también es extensa. En su camino, este trabajo de investigación indagó en varios títulos publicados en las primeras décadas del siglo XXI en los que la búsqueda de la madre o la maternidad aparecen como tema o motivo que pueden ser inscritos en esta, entre ellos las novelas *Casas vacías* de Brenda Navarro, *La Perra* de Pilar Quintana, *La hija única* de Guadalupe Nettel, *El corazón del daño* de María Negroni, *Conjunto vacío* de Verónica Gerber, *Siberia* de Daniela Alcívar Bellolio. También pueden inscribirse en esta bibliografía los libros de cuentos *Las Infantas* de Lina Meruane, *Siete casas vacías* de Samanta Scheweblin y *De un mundo raro* de Solange Rodríguez Pappe.

Por otra parte, las investigadoras españolas Mercedes Bengoechea y Ángeles de la Concha han planteado la existencia de un discurso matrofóbico en la literatura de mujeres de los últimos años del siglo XX. Así lo ha explicado Bengoechea en su texto recogido en *Las mujeres y los niños primero: discursos sobre la maternidad* (2004):

Uno de los aspectos que pueden desprenderse de una atenta lectura de los discursos sobre la madre en los textos poéticos de mujeres de la última parte del siglo XX sería la presencia de una madre minúscula, cuando no evanescente, que queda representada por una informe masa líquida inasible e incomprensible, sin identidad, y que trataría de fusionarse con su hija, arrastrándola a la ciénaga inmunda en que habita. No se trata precisamente de símbolos nuevos: una vez más encontramos los discursos de la matrofobia, de la abyección materna, de la madre como sima devoradora, discursos que constituyen parte de la herencia cultural de las hijas, especialmente después de la fundación del psicoanálisis, y de los que no parece que las mujeres sepan desprenderse. Rechazada la madre, se reclama a la mujer huérfana, que será capaz de vencer al patriarcado dándose luz a sí misma (p. 94).

Aunque es necesario señalar la existencia del discurso matrofóbico, tanto porque es una realidad (Rich y Sau también lo identificaron)<sup>15</sup> como porque este da cuenta, de hecho, de la ruptura entre la madre y la hija, este no ha sido, por supuesto, el único discurso alrededor de las madres en la literatura de las hijas; sobre todo no es el discurso sobre las madres que aparece con mayor frecuencia en la literatura del siglo XXI; más bien, todo lo contrario, aunque las imágenes sobre la escisión femenina del yo a propósito de la madre sean recurrentes.

En su texto “La relación madre e hija en la obra de escritoras latinas: hacia un reconocimiento de la genealogía femenina”, la investigadora Raquel Martín Sánchez, a través del análisis de las obras de Esmeralda Santiago, Cristina García,

---

<sup>15</sup> Sau (1995) hace referencia al término *matrofobia* a propósito de la noción de que la madre está obligada a transmitir a la hija lo que Freud llamó «femineidad secundaria». Rich, como ha señalado Sau, también hizo referencia al término, que tomó de la poeta estadounidense Lynn Sukenick.

Ana Castillo, Roberta Fernández y Rosario Ferré, plantea que existe en la literatura hispanoamericana de mujeres un reconocimiento a la autoridad femenina, a la autoridad de la madre. En su análisis, Martín Sánchez (2006) identifica distintas posibilidades en el discurso alrededor de la madre

[...] en un amplio abanico de posibilidades, entre posturas que ponen el acento en culpar a la progenitora de la situación que la hija vive al pretender perpetuar los papeles tradicionales femeninos y masculinos, y aquéllas que tienden a revalorizar la figura materna, un camino transitado no sólo por las protagonistas y las autoras de las obras citadas sino también por la crítica feminista desde los años setenta a la actualidad (p. 25).

En su texto, Martín Sánchez concluye que las escritoras hispanoamericanas (se refiere a las autoras que allí analiza) exponen la necesidad por parte de sus personajes femeninos de dejar de narrar a la madre desde una perspectiva masculina, que proponen, de manera consciente un retomar el orden simbólico de la madre, retomar “esa cultura escondida, agonizando en los pantanos, que nos transmitió, aun sin saberlo, la madre a través de su primera enseñanza de la lengua” (Bengoechea [2004], citado en Martín Sánchez). Este trabajo de investigación, a propósito del vínculo madre e hija, también ha identificado esa voluntad en los personajes femeninos de las novelas aquí analizadas.

#### **6.2.1.4. A propósito del camino de la hija: la luz sobre la violencia**

En relación al hito de la ruptura con la madre en el diagrama del camino de la heroína propuesto por la escritora y psicoterapeuta estadounidense Maureen Murdock, este trabajo de investigación se propuso identificar y abordar el origen, las

causas y las consecuencias de la separación entre la madre y la hija a través del análisis de dos novelas hispanoamericanas escritas por mujeres en las que surge la búsqueda de la madre como motivo a través de una rememoración que tiene, en principio, como tema, la búsqueda y el entendimiento de la propia historia; pero cuyo hilo conduce hasta la madre y, entonces, alumbra la violencia ejercida sobre ella, y también sobre sus hijos. Estas novelas son *Vida Propia* (2000) de Vicky Nizri y *Entre los rotos* (2021) de Alaíde Ventura Medina, ambas autoras nacidas en México, aunque con tres décadas de diferencia.

En *Vida Propia* de Vicky Nizri el vínculo roto con la madre es el corazón y el hilo que sigue Esther, protagonista y narradora del texto. Esta novela cuenta la historia de una mujer de origen sefardita que crece en Chile a principios de siglo XX y que indaga en los acontecimientos que marcaron su existencia para entender cómo su vida, cómo la de su madre, fueron tomadas. En *Entre los rotos* de Alaíde Ventura Medina, la pérdida de la madre, el exilio respecto a su cuerpo y su mundo interior son la herida a la que vuelve la narradora del texto a propósito de la necesidad de la reconstrucción de la historia familiar y del entendimiento de la configuración de su identidad. En esta novela, una joven que nace y crece en México a finales del siglo XX narra la violencia que tomó la vida de su hermano, para buscarlo, y que atravesó su vida, así como la de su madre.

Tanto la novela de Nizri como la de Ventura Medina relatan la historia de una madre cuya vida fue tomada a causa de la violencia de género, la forma en la

que sus vínculos fueron imposibilitados, la forma en la que su voz o su ánimo se rompieron o se detuvieron. En el caso de la novela de Nizri, esa madre de la que se narra su historia es también la hija. Así también, relatan las consecuencias de la violencia sobre las niñas y los niños que sigue con ellos a través del tiempo: a través de las imágenes sobre el hijo o el hermano, respectivamente. Ambas historias dan cuenta de la subversión de la violencia a través de la memoria, de la indagación, del relato que construyen para sí mismas. Ambas novelas además tienen en común que su narradora, la heroína, como otra forma de subversión, alumbra la violencia para identificar no solo lo que les ocurrió, sino sus formas, por lo que ambos textos dan cuenta de por qué la violencia resulta, para el que la perpetúa, tan eficaz.

#### **6.2.2. Objetivos y planteamientos**

Este capítulo plantea cómo, a través de la rememoración e indagación de la historia familiar, las narradoras de estas novelas de Nizri y Ventura Medina ponen de manifiesto las formas en las que la violencia de género, a través de la violencia moral, así como de la violencia física y sexual, ejecuta la fagocitación de la madre, y cómo luego esa violencia es reproducida en los hijos, como plantea Victoria Sau; ello con el objetivo de exponer cómo estas novelas se constituyen como una herramienta contra las pedagogías de la crueldad, siguiendo esta idea de Rita Laura Segato a través del relato de estas formas de violencia en la vida cotidiana que puede contribuir a su identificación.

Para argumentar este planteamiento, este texto, en su núcleo, siguiendo la teoría de las autoras y críticas feministas Victoria Sau y Rita Laura Segato sobre la eficacia de la violencia moral y el proceso de fagocitación de la madre, identifica y analiza las distintas formas de violencia ejercidas sobre la madre y la hija —la narradora— de ambas historias. Pero antes, en primer lugar, este texto identifica en ambas novelas los hechos que podrían ocasionar o explicar la identificación con el padre y la ruptura con la madre, así como los mecanismos que operan detrás de uno y otro con relación a estos temas como hitos en el camino de la heroína. Para ello analiza: los retratos de los personajes del padre y de la madre que se configuran en ambas historias; el relato sobre el vínculo de la narradora, es decir, la hija, con el padre y con la madre; así como también el relato del vínculo entre el padre y la madre que va surgiendo a través de la narradora a propósito de su indagación.

Este capítulo también repara en las formas en las que son relatadas las huellas de esa violencia, ello con el objetivo de alumbrar de qué manera estas novelas de Nizri y Medina exponen cómo la violencia machista tiene un grave impacto en la configuración de la identidad y en la dimensión psicológica de la narradora, así como en la de otros personajes centrales (como la madre y el hermano o hijo) y en el interior de los vínculos de los personajes que integran esa familia cuya historia se relata y, por consecuencia, en el desarrollo de sus vidas.

Para argumentar este planteamiento, este texto, siguiendo los planteamientos de Lenore Walker expuestas en su texto *El síndrome de la mujer maltratada* (2012),

describe cómo algunos síntomas de este síndrome pueden ser identificados en Esther a lo largo de su historia. De la misma forma, siguiendo la teoría Walker sobre el ciclo de la violencia, expone cómo la novela de Ventura Medina refleja este ciclo que primero es reproducido sobre la madre y luego sobre la narradora, la hija.

Por otra parte, pero en la misma línea, este texto expone cómo en ambas novelas aparece relatado el mandato de la masculinidad, noción que ha explicado Rita Laura Segato en su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), así como sus consecuencias en la vida de los varones, con el objetivo de exponer cómo la violencia de género intragénero también es vista y relatada en la literatura de mujeres. Finalmente, repara en los actos contra las pedagogías de la crueldad, siguiendo este planteamiento de la antropóloga argentina, que realizan las narradoras de una y otra obra para subvertir la violencia patriarcal y llevar a cabo la reconstrucción de la propia historia y la búsqueda e integración de la madre, a propósito de contribuir al estudio del personaje femenino o heroína de la novela hispanoamericana escrita por mujeres.

### **6.2.3. Aproximaciones a las fuentes de pensamiento**

#### **6.2.3.1. Sobre el orden del padre y su relación con la ruptura con la madre**

Para indagar en las razones por las que el reino de los padres no puede romperse, Rich cita a Alexander Mitscherlich, que ha señalado que en nuestra

sociedad los componentes estructurales patriarcales están estrechamente asociados con el pensamiento mágico. Su vínculo arroja la suposición de que el principio natural de organización social es la relación omnipotente-impotente que se da entre padre e hijo, Dios y el ser humano, gobernante y gobernado. Rich, por su parte, ha señalado que el poder de los padres “ha sido difícil de aprehender porque todo lo penetra, incluso el lenguaje con el que tratamos de describirlo. Es difuso y concreto, simbólico y literal, universal y expresado con variaciones locales que oscurecen su universalidad” (p. 105). Pero ¿cómo se constituyó así la sociedad?, ¿por qué no ha podido ser de otra manera?, ¿qué es lo que mantiene en el poder este orden que somete a las mujeres, que les borra el ánimo, el rostro y la voz?

En su libro *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna* (1995), la psicoanalista española Victoria Sau explica, desde diversas fuentes, que ocurrió un asalto a la mujer en el devenir de la cultura. Ese asalto, expone Sau, violó un orden social que tomaba a la mujer-Madre como referente de todas las cosas y en el que no existía poder de un sexo sobre otro; los hombres empezaron a rivalizar entre sí por tener el mejor lugar. Esa competencia comporta el *robo*, dice la psicoanalista: el robo de la tierra, el robo de mujeres. “Todo posible porque ni ellos en tanto que hijos, ni las mujeres avasalladas en tanto que hijas, cuentan con un poder materno capaz de impedir la felonía de los primeros y la humillación de las segundas (p. 14).

En *El cuento de la princesa Kaguya*, los hombres que pretenden casarse con la joven, “motivados” por lo que se dice sobre su belleza y su origen sobrenatural, y que

ostentan títulos importantes, compiten entre ellos por la joven. No tienen reparo en tomar posesiones de la tierra, engañarla a ella y a sus padres, estafar a artesanos o fingir ser lo que no son. Ninguno ha visto siquiera a Kaguya, no la conocen en lo absoluto, lo único que les mueve es la obtención de su persona a razón de los beneficios y el poder que podrían adquirir a través de ella. Así también, su padre desea consentir la unión con alguno de estos hombres a razón de lo que podría significar para él, por mucho que se empeñe en declarar que lo hace por el bienestar de Kaguya; aquí es necesario señalar que el anciano se enfadó cuando los niños de la aldea llamaron a Kaguya ‘brote de bambú’, pero acató de forma servil este mismo nombre para ella cuando le fue propuesto por un noble.

Volviendo a la literatura, en “Se escribe con V”, un relato de la autora boliviana Magela Baudoin publicado en el libro *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (2021), se narra, a través de la mirada descarnada y lenguaje mutilado de una niña llamada María, la brutal destrucción de mujeres, niñas, niños y ancianos en manos de hombres, de los hombres que ostentan el poder en esas tierras, quizás de Bolivia, en la que se inscribe el relato. Después de que su abuelo es asesinado a golpes por los hombres del pueblo, para María, narradora y protagonista del relato, y su madre solo existirá la posibilidad de la huida, y con ella parece constituirse el silencio absoluto, sin mañana: aunque antes ya hubieran sido condenadas a vivir así, debido a la violación y mutilación de la que es víctima la niña. María y su madre deciden huir del pueblo antes de que las asesinen a ambas, pero María deja en aquella casa en la que creció su violonchelo. María le arranca una por una todas las cuerdas a su

instrumento, como le arrancaron a ella la lengua después de ser violada, como hizo Tereo con Filomena<sup>16</sup>. Quizás porque ya no existe para María —ni para su madre—, aunque haya sobrevivido, la posibilidad de la música, de ningún sonido, de ninguna esperanza.

El relato de Baudoin pone en evidencia ese robo, la toma de la vida de las mujeres que, también de manera brutal, pueden llegar a ejecutar ciertos varones a propósito de la consolidación de su poder en el mundo, sobre otro: el robo de la infancia, de las mujeres, de la tierra, de otros hombres, incluso. Ese robo de la vida que ejecutan para sostener su orden y las formas crueles en las que lo llevan a cabo y que produce la muerte. Pero ¿por qué las mujeres, madres o hijas, no han podido detener, revertir tanta destrucción sobre sí mismas?, ¿qué se lo ha impedido?, ¿qué les ha impedido detener la omisión de su voz, de su relato?, ¿qué les impide detener la posesión de su cuerpo, de su propia vida, de la vida de su hija o de la vida de su madre?

#### **6.2.3.2. En el camino de la heroína: de las causas de la ruptura con la madre en el origen y del viaje para su (y la propia) recuperación**

---

<sup>16</sup> En la mitología griega, Tereo, hijo de Ares, fue un rey de Tracia. Tereo, que violó a Filomena y luego le cortó la lengua, era su cuñado, pues estaba casado con Procne, su hermana mayor. Procne, a su vez, fue dada en matrimonio a Tereo por el padre de ambas, Pandion I, el rey de Atenas, como recompensa por haberle ayudado en la guerra contra Lábdaco.

En su libro *Ser mujer, un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad*, la psicoanalista estadounidense Maureen Murdock (2014) ha explicado que Metis, madre de Atenea, que fue engañada, empequeñecida y tragada por Zeus, cuando estaba embarazada de esta, puede verse como un “símbolo de la transición de la historia de la cultura griega, desde una sociedad matrilineal a una sociedad masculina, a un mundo dominado por el ego” (p. 52). Así también, la profesora y crítica feminista E. Anne Kaplan<sup>17</sup> (1998) ha descrito la maternidad “como una función social construida por el patriarcado, en la cual la madre, como persona, está ausente, no cuenta” (p. 10).

Este capítulo recoge en su introducción los ensayos de Siri Hustvedt a propósito de la omisión del relato de la madre en el texto (y en el recuerdo) de un hijo en contraste con la intensa identificación con la historia del padre, en relación con el diagrama del camino de la heroína propuesto por Murdock —que sigue como hilo conductor esta investigación—, que plantea que en este tienen lugar estas dos circunstancias. Pero también a causa de la búsqueda de la madre y la recuperación del relato de Tillie (que lleva a cabo su nieta), aquella mujer borrada de la historia de su familia. Estos ensayos reflejan no solo la omisión madre, sino también su ruptura con ella (que también puede experimentar un hijo), la necesidad del vínculo con ella; y, como se ha mencionado, exponen una forma de recuperar a la madre, de restablecer la autoridad de lo femenino, para la sublimación del yo. Todos estos hitos forman parte del camino de la heroína trazado por Murdock.

---

<sup>17</sup> Esta cita de Anne Kaplan aparece recogida en la introducción de *Bárbara Ozieblo* (ed.) para el libro *El vínculo poderoso: madres e hijas en la literatura norteamericana* (1998).

Esta búsqueda y recuperación de la madre, además, puede vincularse al planteamiento de la filósofa italiana Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre* (1994), sobre el saber amar a la madre para restaurar su orden simbólico, que puede considerarse una práctica política que forma parte la literatura contemporánea escrita por mujeres, y que puede ser pensado como uno de sus rasgos: la búsqueda de la madre, la recuperación de su historia, de su persona, desde una mirada que no la señala ni la culpa, es decir, que no se corresponde con la mirada del sistema patriarcal.

Para Murdock, el viaje de la heroína empieza con la lucha de la heroína por separarse física y psicológicamente de la madre, lo que resulta particularmente intenso porque significa separarse de alguien que es igual a ella; además de profundamente conflictivo a causa de que la hija anhela el amor de su madre, pero también tener una vida distinta a la que tiene ella. Por lo que, para poder separarse de ella, la heroína suele hacer uso de la imagen arquetípica de la Madre Terrible<sup>18</sup>, tenga esta o no estas características.

La psicoterapeuta y profesora de estudios sobre la mujer estadounidense Phyllis Chesler, en su obra *Mujeres y locura* (2019), a propósito de su revisión de Deméter y Clitemnestra y la relación con sus hijas, ha señalado que la mayoría de

---

<sup>18</sup> Neumann (2009), a propósito de Jung, ha explicado que la «Madre terrible» es el aspecto negativo que constituye el arquetipo de la «Gran madre» y que puede desprenderse de la unidad y cobrar vida propia. Cuando la psicología analítica, explica Neumann, habla de una imagen originaria o del arquetipo de la «Gran madre» no alude a una imagen concreta, sino a una imagen interna que opera en la psique humana.

las hijas ansían el amor, la sabiduría y la protección materna, por lo que el dolor por la ausencia materna es mucho mayor que el dolor por el abuso materno (cuya realidad no hay que negar). Pero que, así también, es la repetición del destino materno lo que atterra a las hijas.

La repetición del destino materno es lo que aterroriza a muchas mujeres contemporáneas que quieren desempeñar destinos heroicos paternos. Una hija tiene que diferenciarse de su madre, pero ambas, madre e hija, a menudo experimentan la más mínima diferencia como una profunda traición. Las diferencias entre madre e hija son desesperantes, pero así también lo son las similitudes. (p. 85).

### 6.2.3.3. Atenea y el concepto de matrofobia

Pero ¿por qué ocurre que los demás a su alrededor, también sus hijos, podrían ver representados estos valores en la persona que ha sido tomada por este? Este capítulo empieza con una referencia al filme *El cuento de la princesa Kaguya* porque este relata cómo esta ruptura puede ser originada a causa del orden del padre, a causa de la fagocitación de la madre y de sus contenidos, sus hijos por parte, tomando las palabras y siguiendo el planteamiento de la psicoanalista española Victoria Sau en *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna* (1995), una de las fuentes de pensamiento de esta investigación.

Si los hijos son los que narran, si su mirada tiene universalidad y el derecho a ver, como manifiesta Sau en la introducción de su libro, es importante reparar cuando esta omisión ocurre, pero también es imprescindible reparar en los mecanismos que operan detrás de la ruptura del vínculo madre e hija. Como han

señalado Murdock y otras psicoanalistas, filósofas, autoras y críticas feministas, esta distancia, la ruptura con la madre, solo beneficia al patriarcado.

Murdock señala que las mujeres han sido caracterizadas con frecuencia como seres descentrados, volubles y demasiado emotivos para ser eficaces; y sostiene que la desvalorización de la mujer comienza con la madre. Esta desvalorización es ejercida, a veces reiteradamente, y a lo largo de su existencia, por los hijos, independientemente del sexo con el que hubieran nacido. A propósito del diagrama del camino de la heroína, Murdock sugiere que el grado en el que una mujer busque la separación de su madre será determinado por el grado en que la madre “represente el orden establecido, el contexto restrictivo de los roles sexuales, y el profundo sentido de inferioridad femenino afincado en la sociedad patriarcal” (p. 25).

Rich ha explicado que la matrofobia es la escisión femenina del yo, que a su vez puede considerarse como “el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres y convertirnos en individuos libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir” (p. 233). Sin embargo, Rich sugiere que se debe escuchar la herida de la niña por la ruptura con la madre, el anhelo de su persona, porque esa necesidad puede transformar la relación con la madre y el mundo. Rich, a propósito de esa herida infantil, señaló: “El grito de la niña que hay en nosotras no debe avergonzarnos por considerarlo

regresivo; es el germen de nuestro deseo de crear un mundo en el cual las madres y las hijas fuertes sean moneda de corriente” (p. 234).

#### 6.2.3.4. Del orden simbólico de la madre: la vida y la palabra

En *El orden simbólico de la madre* (1994), Luisa Muraro plantea que la pérdida del ser está relacionada con la pérdida de la madre, y que su orden simbólico, así como el propio ser, pueden ser restablecidos si sabe amar a la madre. Muraro explica que saber amar a la madre hace orden simbólico, y que este es necesario de hacer porque no se puede corregir un desorden simbólico y social (el orden patriarcal) sin hacer un orden simbólico.

Muraro plantea que es necesario restituir a la madre, a la persona que otorgó la vida y que donó el lenguaje. “Aprendemos a hablar de la madre y esta afirmación define quién es la madre/qué es el lenguaje” (p. 47). Para lograr restablecer el orden simbólico de la madre, explica la filósofa, es necesario hacer una práctica de contracción con la madre respecto al lenguaje: reconocer que este, con el que se crea el mundo, que no puede ser dado como la vida, o el sexo o la belleza, proviene de la madre. “El lenguaje puede sernos dado solo a través de la contratación, porque no es más que su fruto. Saber hablar quiere decir, fundamentalmente, saber traer al mundo el mundo, y esto podemos hacerlo en relación con la madre, no separadamente de ella” (p. 51). Así ha explicado Muraro esta práctica y su planteamiento:

Por otra parte, si es cierto que aprendemos a hablar de la madre, en el inicio de este círculo no existe la disposición de hablar en función de otro cualquiera. En la relación primaria con la madre teníamos perfectamente presente lo que otro tenía presente, y antes de que fuésemos capaces de hablar con cualquier otro ha existido un periodo intermedio durante el cual solo hablábamos con ella y solamente para restablecer un lugar común originario (p. 67).

Se trata de pensar que el origen de la vida no es separable del origen del lenguaje, ni el cuerpo de la mente, y pensarlo desde un punto de vista en el cual su vinculación no es objeto de una demostración, sino un hábito (p. 49).

A propósito del planteamiento de Muraro, cabe señalar aquí dos cuestiones importantes. Muraro no habla de restablecer a la madre de forma metafórica, sino de establecer a la madre verdadera. Muraro además menciona que, por su parte, renuncia a representar su toma de conciencia mediante un segundo nacimiento, porque eso contribuye a la idea de que se puede hacer reversible o superflua a la madre. Rich y la filósofa belga Luce Irigaray, que Muraro recoge, sin embargo, han hablado de esa necesidad: de la necesidad de volver a traerse al mundo, de darse a luz a sí mismas: sobre esta necesidad también aparece en el camino de Murdock.

Por su parte, la psicoanalista y escritora argentina Silvia Tubert, en su texto “Desórdenes del cuerpo: el retorno de lo excluido” (2011), explica que la tradición cultural occidental concibe la diferencia entre los sexos como desigualdad, específicamente como inferioridad de las mujeres: esta concepción es una forma de violencia simbólica, que se funda en la exclusión, que aparta lo femenino del mundo de la representación y de la cultura, excepto bajo una forma puramente negativa; y esa exclusión de lo femenino, dice la escritora argentina, es el correlato simbólico de la sumisión de las mujeres como grupo social. Y ese correlato tiene su

representación en la madre a causa de la toma del orden simbólico de la maternidad.

Así lo ha explicado Tubert en su ensayo:

Si en el orden simbólico el hombre es quien aparece como sujeto, la mujer queda relegada al papel de objeto, de lo *otro* de la masculinidad, lo que equivale a decir lo *otro* de la humanidad. El sujeto-hombre, desde su posición de masculinidad-humanidad, construye a ese otro en función de las relaciones de denominación existentes en toda sociedad patriarcal. Así, en lugar de la mujer, lo femenino excluido deja un lugar vacío que será ocupado por la identidad maternal. Esto explica que la mujer figure en lo simbólico fundamentalmente como madre y que la maternidad se construya a través de las partes discursivas como un hecho natural (p. 16).

A propósito del planteamiento de Muraro, la historiadora y teórica feminista María Milagros Rivera Garretas sugiere que es necesario hacer otro viaje en particular: un viaje para ser capaces de restablecer el orden simbólico de la madre. Este viaje constaría, explica la española, de dos etapas: en la primera abordaría la recuperación de la relación infantil con la madre, una relación placentera que ayude, como cuando se fue niña, a cruzar abismos; en la segunda se trataría de otorgar un reconocimiento a la mujer que dio la vida y la palabra. En *Nombrar el mundo en femenino* (1994), Rivera Garretas explica las razones de ese reconocimiento con estas palabras:

Un reconocimiento de autoridad necesario precisamente para que esa parte de la obra materna que es el regalo de la lengua no sea colonizado por los intereses de los hijos y de los padres, no sea transformada en un orden simbólico patriarcal, orden simbólico patriarcal que coincide con un orden social en el cual se nos prohíbe y se nos impide a las mujeres existir amorosa y libremente (p. 208).

Esta investigación, siguiendo los planteamientos de Muraro y Rivera Garretas, formuló una pregunta como disparador a propósito de la relación madre e hija y de su ruptura como un hito en el camino de la heroína: ¿qué ocurrió en el

camino de la heroína cuando hija que hubo de separarse de la persona que le otorgó la vida y la palabra?, ¿qué ocurrió en el camino de la heroína cuando madre que exilió de su cuerpo a la hija a la que le otorgó la vida y la palabra?

Así también, ha utilizado el planteamiento de Muraro para profundizar a través de las obras literarias aquí analizadas las causas detrás de esa imposibilidad de amar a la madre y de la pérdida del ser, porque ambas cuestiones parecen estar ensombrecidas en la esfera íntima y social. ¿Cómo surgió esa imposibilidad?, ¿cómo ha sido tejido ese reclamo entre madre e hija al que hacen referencia tantos relatos?, ¿por qué es necesario que la heroína restituya a su madre?, ¿de qué manera lo ha logrado?, ¿es eso siempre posible?, si no, ¿cómo puede volver a nacer?

Pero en el camino de esta investigación seguía habiendo muchas interrogantes alrededor de este tema central: ¿por qué razón puede ocurrir que los valores patriarcales estén encarnados en la madre, si este no es un sistema erigido por ella?, ¿por qué recae la culpa y el rechazo sobre el cuerpo, el nombre y la persona de la madre? Por otro lado, ¿por qué suele encarnarlos o aceptarlos?, ¿por qué sus hijas e hijos que antes la amaban deciden prenderse y levantar las ideas, el orden y el lenguaje del sistema que le negó a su madre, que les niega a ellos la voz y la posibilidad de tener una vida, una historia propia? En su camino a propósito de la búsqueda e integración de la madre, de su propio ser, la hija, como las protagonistas de *Entre los rotos* y *Vida propia*, buscaría respuestas, una explicación para otorgarse a ambas.

Victoria Sau cuestiona las palabras de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) y se pregunta cómo podría explicarse que la maternidad no sea un factor estructurante de la cultura precisamente por tratarse de un *dar* sin arriesgar (el destacado es de la autora). Sau cita estas palabras de Beauvoir: “El hombre se eleva sobre el animal al arriesgar la vida, no al darla: por eso la humanidad acuerda superioridad al sexo que mata y no al que engendra” (p. 8), para hacerse la siguiente pregunta:

¿Cómo era posible que dar la Vida no fuera un riesgo; un riesgo, además, trascendental? Riesgo de muerte, por supuesto, como está demostrado a través de toda la historia de la humanidad [...]. Pero, sobre todo, riesgo por establecer un compromiso tan fuerte, el más fuerte, con otra persona, por mor de esa donación significativa. Riesgo por el paso de un ser solo, aislado, solitario, que no tiene que rendir cuentas más que a sí mismo, a un estado relacional, comunicante, cuajado de responsabilidades. (p. 8).

Entonces, ¿qué mecanismos hacen posible que una hija no pueda, no quiera o no logre revertir la omisión, el robo o la muerte de la madre? Y además, ¿qué mecanismos hacen posible que la madre a su vez no sea capaz de evitar el mismo destino, ese mismo que ella ha sufrido en su alma y en su carne, para su hija? Los mecanismos detrás de esta violencia que todavía permanecen opacos, casi invisibles, que son incluso naturalizados y otras veces resultan ilegibles, deben ser alumbrados. El siguiente subapartado de este capítulo expone algunas posibles respuestas a las preguntas expuestas en este alrededor del hito de la ruptura con la madre en el viaje de la heroína a propósito de las obras, fuentes de pensamiento de esta investigación, así como de las que se adhieren en el apartado sobre el marco teórico.

Por todo lo expuesto, este texto analiza dos obras que ponen en evidencia las formas de la violencia moral en las relaciones de género y la fagocitación de la

madre y sus hijos a través del orden del padre para reparar en las huellas de la violencia machista en la literatura hispanoamericana escrita por mujeres, a propósito del vínculo madre e hija y su ruptura como hito en el camino de la heroína. Estas obras son *Vida Propia*, de Vicky Nizri, publicada por primera vez en 2000, y *Entre los rotos*, de Alaíde Ventura Medina, publicada por primera vez en 2019 en México, el país natal de ambas autoras.

Estas novelas narran y denuncian la violencia moral en la esfera de la intimidad y exponen el proceso de fagocitación de la madre del que ha hablado Sau; y particularmente, en el caso de la obra de Ventura Medina, cómo esta violencia puede devorar la infancia y la vida de las niñas y niños, así como la de los varones. Estas novelas también dan cuenta de cómo la madre puede llegar a ejercer de funcionaria del padre, siguiendo las palabras de Sau, en la posterior deglución de los hijos a través del silencio.

Ocurre que el relato de Esther, en *Vida Propia*, narra de qué manera la ley del padre, amparado en la religión y a través de sus mecanismos, toma por completo la vida de Esther, sometiendo su cuerpo, su mundo interior, incluso, como ocurrió también con su madre; lo que hace que le sea imposible tener esa vida propia a la que hace referencia el título de la obra. El relato de Esther, por su parte, da cuenta de las formas más comunes de violencia moral que describe y explica Segato, y, a través del tono íntimo de su rememoración, permite indagar en las huellas de la violencia. Así también, ocurre que a través de la indagación de la narradora (sin

nombre asignado) de *Entre los rotos*, que rememora su historia familiar a propósito del suicidio de su hermano, están representadas las formas de la violencia psicológica en el universo de las relaciones de género —y sobre las niñas y los niños— que, en palabras de la antropóloga (2003) es la forma de violencia más maquinal, rutinaria y efectiva y, sin embargo, constituye el método más eficiente de subordinación e intimidación.

Como se ha señalado, entonces, este capítulo de la investigación se propone demostrar cómo estas novelas de Nizri y Medina pueden funcionar como una herramienta para desmontar, desnaturalizar y desintegrar la violencia machista contra las mujeres, las niñas y los niños, que también afecta la vida de los hombres, alumbrando los mecanismos detrás de esta violencia a propósito de la indagación de las narradoras de una y otra obra.

#### 6.2.4. Marco teórico

En relación a uno de los principales objetivos de esta investigación, el de indagar en las causas y consecuencias de la separación con la madre o la ruptura del vínculo madre e hija, este capítulo identifica en el relato de las narradoras de las novelas *Vida propia* de Vicky Nizri y *Entre los rotos* de Alaíde Ventura Medina los puntos que han descrito Sau y Segato sobre el proceso de fagocitación de las madres, que luego es reproducido en sus hijos, y las formas de la violencia moral ejercida sobre las mujeres, respectivamente. Este análisis, en el núcleo sobre una y otra novela, se remitirá a estos planteamientos para identificar las formas de

violencia representadas en ambas. Así mismo, esta investigación sigue los planteamientos de Lenore Walker sobre el síndrome de la mujer maltratada y el ciclo de la violencia, también expuestos en este texto.

#### **6.2.4.1. Sobre la eficacia de la violencia moral y la fagocitación de la madre (Rita Laura Segato y Victoria Sau)**

Victoria Sau sostiene que el patriarcado, es decir, ‘el abuso del poder de la paternidad’, ha impedido que las mujeres continúen con la “trayectoria lógica de lo individual a lo colectivo, de lo particular a lo general, de lo privado a lo público, de lo inmediato a lo mediato” (p. 22). Sau también sugiere que la madre ha sido fagocitada por el padre: para explicar su teoría explica —y con esta idea da inicio su ensayo— que el patriarcado responde al símil de la fagocitación: “En un momento dado del devenir humano el hombre aumenta de tamaño y se comporta como la célula emigrante: engloba, engulle y hasta digiere el cuerpo extraño, la Madre. Esta, fagocitada, queda reducida a madre mientras la cédula devoradora asciende a la categoría de Padre” (p. 11).

Para explicar la fagocitación de la madre a causa de la paternidad absoluta, Sau ha explicado que en el devenir de los humanos ocurrió un asalto a la mujer, que supo antes de sí misma y, por ello, la sociedad se había organizado en ese único saber, que se transformó en brutal posesión. En su libro antes mencionado, Sau recoge las ideas de Gregory Zilboorg y R. Eisler para trazar un bosquejo de lo que pudo haber ocurrido antes y después de este asalto. “Consciente de su implicación

en la procreación y seguro de su fuerza, se atrevió un día a dominar a la mujer y violarla. Esta ‘violación primordial’ es para Zillboorg anterior al parricidio primitivo en que Freud sitúa el “comienzo de la cultura” (p. 12).

Pero otros cambios habían ocurrido antes del asalto a la mujer, explica Sau, y expone algunos ejemplos: el lenguaje, la domesticación de animales, el paso de la agricultura. Pero ahora había un problema en el interior de la especie humana: “Si los hombres habían de mantener la posición cimera conseguida a raíz del asalto, tenían que abolir un aspecto de la cultura primitiva que no podía ser absorbido, era contrario con la nueva situación” (p. 13). Ese aspecto, según Eisler (1987), era el núcleo sexual y socialmente igualitario y pacífico del anterior modelo de sociedad. Eisler (citado en Sau, 1995) describió cuatro acciones que ejecutaron los nuevos gobernantes del mundo para consolidar su poder:

- 1) Despojar a las mujeres en su poder de toma de decisión
- 2) Privar a las sacerdotisas de su autoridad espiritual
- 3) Sustituir el matrilineaje por el patrilineaje
- 4 Basar el sistema económico en la jerarquización (p. 13)

Una vez cumplida la fagocitación, como ha explicado Sau, solo un nombre de la especie pasa a ser nombrado: el hombre en tanto que Padre. A propósito de ello, el sociólogo Martín Sagrera ha explicado: “Pero al conocerse la paternidad se pasa del androcado al patriarcado, el hombre se apropia no solo de la jefatura de la

sociedad, sino también de la familia, llegando a imponer la idea de que los hijos no son de las mujeres, sino suyos” (1972, citado en Sau, 1995). El Padre, sostiene Sau, queda elevado la categoría de metáfora, mientras que se pierde el orden simbólico de la madre.

La psicoanalista ha señalado que, después de ser fagocitada la madre, pasan por el mismo proceso sus contenidos: los hijos. La deglución de la Madre por parte del Padre, sugiere Sau, convierte a la Madre “en madre-en-función-del-Padre o  $[m = f(P)]$ ”, lo que ha ocasionado que la maternidad quede secuestrada en el espacio de lo biofisiológico, lo que obstaculiza su proceso trascendente al orden simbólico y cultural. He allí el robo de la maternidad, el robo de la vida de la madre.

Pero ¿qué mecanismos hacen posible la fagocitación de la madre? En el texto “La argamasa jerárquica: violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho”, del libro *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2003), la antropóloga argentina Rita Laura Segato plantea que es a través de la violencia moral, socialmente aceptada y validada, pero de difícil percepción y representación por manifestarse casi siempre solapadamente en el contexto de relaciones aparentemente afectuosas, lo que permite que se mantenga ese orden cultural, que además se reproduce al margen de todos los intentos de librar a las mujeres de su opresión histórica. Es esta violencia, explica Segato, la que mantiene clara la memoria de la regla impuesta por el sistema patriarcal y su carácter arbitrario.

Segato, en sus palabras, llama violencia moral al universo amplio y difuso de la violencia psicológica. La antropóloga utiliza el término *violencia moral* para denominar el conjunto de mecanismos legitimados por la costumbre para garantizar el mantenimiento de los estatutos de género. En materia de definiciones, dice Segato, la violencia moral es todo aquello que envuelve agresión emocional, aunque no sea consciente ni deliberada. “Estos mecanismos de preservación de sistemas de estatus operan también en el control de la permanencia de jerarquía en otros órdenes, como el racial, el étnico, el de clase. El regional y el nacional” (p. 107).

En este texto, Segato sugiere que las diversas situaciones de la violencia psicológica vividas por mujeres en el ámbito privado deberían ser representadas y difundidas para estimular la reflexión y la discusión, y justamente ello es lo que hacen las novelas de Nizri y Ventura Medina aquí analizadas: alumbrar las formas de violencia moral que han sido reproducidas sobre las madres y sus hijos. Pero ¿qué mecanismos caben en esta forma de violencia que, según la antropóloga, y tomando sus palabras, es la forma más maquinal, rutinaria e irreflexiva y que, a pesar de todo ello, constituye el método más eficiente de subordinación e intimidación?

Entran aquí la ridiculización, la coacción moral, la sospecha, la intimidación, la condenación de la sexualidad, la desvalorización cotidiana de la mujer como personalidad y sus trazos psicológicos, de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, de su trabajo, de su valor moral. Y es importante enfatizar que este tipo de violencia puede muchas veces ocurrir sin ninguna agresión verbal, manifestándose exclusivamente con gestos, actitudes, miradas. La conducta opresiva es perpetrada, en general, por maridos, padres, hermanos, médicos, profesores, jefes o colegas de trabajo (p. 115).

Estos mecanismos aparecen relatados en los relatos de las novelas *Vida propia* y *Entre los rotos*, a propósito de la indagación personal que llevan a cabo las narradoras, que son hijas, y en el caso de Esther, luego madre. En la novela de Nizri, por ejemplo, puede leerse la desvalorización cotidiana a causa de ser mujer que ejecutan sobre Esther primero sus padres y luego el que fuera su marido y su suegra. En *Entre los rotos* esta violencia resulta todavía más nítida a causa del comportamiento del padre de la narradora, que en su rememoración se detiene en la descripción de gestos y actitudes de este.

Así también, la paternidad absolutista de la que habla Sau, así como sus consecuencias, aparecen relatadas en *Vida propia* a través del relato de Esther que rememora las decisiones sobre su vida que tomaron de su padre y el que fuera luego su marido y que ocasionaron que ella no tuviera la posibilidad de tener una vida propia. La novela de Nizri narra cómo el padre de Esther decidió entregarla en matrimonio a Max, un hombre viudo, de forma sorpresiva, y sin que Esther pudiera evitarlo.

De la misma forma, el relato de Esther se detiene en que luego fuera Max quien tomara absolutamente todas las decisiones sobre sus hijos y sobre la propia vida de Esther: que no pudo acceder a la educación que tanto anheló de niña, ni trabajar ni volver a Chile para ver a sus padres; como tampoco pudo impedir que Roberto, el hijo mayor de Max, creciera lejos de sus hermanos al decidir su padre

que se quedara en Ciudad de México en un internado cuando la familia se mudó a Guadalajara para disciplinarlo.

Por otra parte, tanto la fagocitación de la madre como la de sus hijos es relatada en *Entre los rotos*. En esta novela, la deglución de los hijos llega a ser brutalmente absoluta en el caso de Julián, el hermano menor de la narradora: la violencia que el padre ejercía sobre él desde que era un infante ocasionó que el joven terminara con su vida a los veintidós años. Pero la violencia moral, como se mencionó antes, así como también la física e incluso la sexual, aparecen relatadas en ambas novelas; como también son relatadas sus consecuencias en las narradoras, sus madres, sus hijos o hermanos, así como en sus respectivos vínculos.

A continuación los puntos de Segato y Sau en relación a sus respectivos planteamientos:

1. Sobre las formas de la violencia moral más comunes en América Latina (Segato, 2003).

1. Control económico: la coacción y cercenamiento de la libertad por la dependencia económica.
2. Control de la sociabilidad: cercenamiento de las relaciones personales por medio del chantaje afectivo, como, por ejemplo, obstaculizar relaciones con amigos y familiares.

3. Control de la movilidad: cercenamiento de la libertad de circular, salir de casa o frecuentar determinados espacios.
4. Menosprecio moral: utilización de términos de acusación o sospecha, velados o explícitos, que implican la atribución de intención inmoral por medio de insultos o de bromas, así como exigencias que inhiben la libertad de elegir vestuario o maquillaje.
5. Menosprecio estético: humillación por la apariencia física.
6. Menosprecio sexual: rechazo o actitud irrespetuosa hacia el deseo femenino o, alternativamente, acusación de frigidez o ineptitud sexual.
7. Descalificación intelectual: depreciación de la capacidad intelectual de la mujer mediante las restricciones a su discurso.
8. Descalificación profesional: atribución explícita de capacidad inferior y falta de confiabilidad (p. 116).

2.       Proceso de fagocitación de la madre y sus contenidos, los hijos (Sau, 1995)

1. Demostrar el hombre su virilidad por medio de «hacerle hijos» a *su* mujer y a otras.
2. Ganar estatus ante los demás hombres.
3. Liberar impulsos sádicos hacia la mujer sometiéndola a los procesos «naturales» de la maternidad en tanto trabajo deleznable que él *no puede* hacer porque la naturaleza se lo impide, pero que ha reconvertido en uno

de los que no quiere hacer porque forma parte de los que un grupo dominante impone al grupo inferior o dominado.

4. Impedir por efecto de maternidades continuadas que la mujer tenga tiempo libre para liberar su potencial humano en otras tareas o actividades.
5. Asegurarse la continuación clónica de sí mismo (el mismo sexo, el mismo deporte favorito, el mismo partido político, los mismos ritos de iniciación, el mismo sentido de la agresividad...).
6. A escala colectiva moverlos como fichas de un damero para todos y cada uno de los intereses y fines de los Padres, que juegan entre ellos pero por medio de ellos sus inacabables partidas.<sup>19</sup> (p. 15-16)

#### **6.2.3.2. Sobre el síndrome de la mujer maltratada, la impotencia aprendida y el ciclo de la violencia (Lenore Walker)**

El síndrome de la mujer maltratada es una teoría que se desprende de una investigación realizada por la psicóloga Lenore Walker en 1979. Walker volvió a realizarla, con modificaciones y ampliaciones, en 2002, con ayuda de una beca y con un grupo de estudiantes de la Universidad Nova Southeastern, donde trabajaba. Esta investigación, explica la psicóloga, desde su origen, utilizó una técnica “abierta” en la que las mujeres tuvieron la oportunidad de describir sus experiencia de forma detallada, combinada con preguntas “tipo test” que suscitaban recuerdos para evitar la posible negación de las primeras respuestas.

---

<sup>19</sup> El subrayado, las cursivas y mayúsculas en este listado sobre el proceso de fagocitación de la madre son de su autora.

La revisión de la investigación (cuyas preguntas fueron modificadas atendiendo a las observaciones que arrojaron distintos casos de mujeres maltratadas durante los treinta años que transcurrieron), sin embargo, confirmó los resultados de la investigación original aunque ensanchando las observaciones de sus distintos planteamientos, pero que permiten volver a demostrar cómo la violencia ejercida ocasiona en la mujer maltratada una serie de síntomas que guardan una estrecha relación con los síntomas de estrés postraumático y los criterios para su diagnóstico. Walker recoge los resultados en la tercera edición del libro *El síndrome de la mujer maltratada* (2012), publicado por primera vez en 2009.

La violencia conyugal íntima (IPV), que es como se denomina al maltrato de las mujeres, esposas u otras relaciones íntimas, aún se considera una conducta aprendida utilizada principalmente por los hombres para con el fin de ejercer y mantener el control sobre las mujeres (p. 36).

Walker señala que los primeros tres grupos de síntomas son los mismos que los del trastorno de estrés postraumático, mientras que los otros tres se encuentran presentes en las víctimas de violencia conyugal íntima.

1. Recuerdos perturbadores del acontecimiento traumático.
2. Hiperexcitación y elevados niveles de ansiedad.
3. Conducta elusiva y entumecimiento emocional expresados normalmente en forma de depresión, disociación, minimización, represión y renuncia.
4. Relaciones interpersonales conflictivas debido al poder ejercido por el agresor y sus medidas de control.
5. Distorsión de la imagen corporal y dolencias físicas y/o somáticas.

## 6. Problemas sexuales (p. 89).

Walker ha hecho hincapié en que el abuso sexual, físico y psicológico que tiene lugar en las familias o en las parejas conyugales tienen sus propias características y apuntan a otras direcciones de las estudiadas en el síndrome de estrés postraumático, sobre todo porque, explica Walker, los acontecimientos traumáticos se repiten, lo que además de desencadenar el recuerdo y la respuesta del trauma (que genera todo tipo de sensaciones) hace que la víctima se excite fisiológicamente, activando el sistema autonómico nervioso con el fin de escapar física o psicológicamente. Pero ocurre que las mujeres en una relación de maltrato pueden haber desarrollado impotencia aprendida, lo que quiere decir que “tienen una menor capacidad para predecir que sus acciones pueden tener unos resultados que pueden protegerlas de la adversidad” (p. 49).

Las mujeres maltratadas, sin embargo, señala Walker, se ven obligadas a elegir las respuestas de peligro que con mayor posibilidad reducen el dolor del trauma. Esto quiere decir que a causa de la impotencia aprendida desarrollan una serie de estrategias que le permiten la escapatoria psicológica. La impotencia aprendida es un concepto estudiado por primera vez en laboratorio por Martin Seligman en 1975. Las investigaciones sobre la impotencia aprendida arrojaron como resultados que la pérdida de la capacidad de predecir el éxito de las decisiones propias, es decir, la impotencia aprendida, es un resultado cognitivo, conductual y

motivacional ocasionado por ciertas experiencias adversas al trauma. Así lo ha explicado Walker:

Las mujeres que han estado sometidas a abusos constantes desarrollan unas buenas estrategias defensivas que normalmente surgen para compensar la imposibilidad de escapar. Por esa razón, el miedo típico o respuesta de trauma de las mujeres maltratadas les hace sentirse hiperexcitadas y, posteriormente, escapar utilizando una gran variedad de métodos entre los que se incluye la minimización de los hechos, la negación del peligro en un determinado accidente, la depresión, la disociación e incluso la represión y olvido [...]. Son respuestas elusivas que protegen a la mujer de experimentar la respuesta del trauma en toda su extensión (p. 91).

Walker ha explicado que utilizó la estructura teórica de la impotencia aprendida para exponer por qué a las mujeres maltratadas se les hace difícil librarse de una relación de maltrato: los resultados de la investigación de su equipo han demostrado que las mujeres maltratadas cambian sus estrategias de escape por unas defensivas y, hasta que no recuperan la certeza de que pueden escapar a salvo, hasta que no pueden librarse de la impotencia aprendida, no pueden poner fin a la relación de maltrato.

Otro de los descubrimientos del estudio original de Walker en 1979 fue la existencia de tres fases de violencia. Este descubrimiento, denominado después *teoría Walker del ciclo de violencia*, es una teoría de reducción de tensión que afirma que existen tres fases relacionadas con el ciclo de violencia:

- (1) La acumulación acompañada de tensión acompañada de un incremento del peligro.
- (2) El incidente del maltrato grave

(3) El arrepentimiento cariñoso (p. 151)

En la primera fase, explica Walker, existe una escalada gradual de tensión que se manifiesta mediante actos sutiles que causan un incremento de la tensión. Estos actos pueden ser, por ejemplo, “insultos, conductas desagradables intencionadas y/o abusos físicos. El agresor expresa descontento u hostilidad pero no de forma extrema ni explosiva” (p. 154).

En la segunda fase, el incidente del maltrato grave, la mujer tiene miedo de un peligro inminente. Entonces empieza a alejarse del agresor por temor a que explote inadvertidamente. El hombre se manifiesta más opresivo al verla retractarse, lo que, señala Walker, hace la tensión insostenible: “El agresor descarga un bombardeo de agresiones verbales y físicas que pueden dejar a la mujer gravemente conmocionada o lesionada” (p. 155).

En la tercera fase el abusador pide disculpas, y la mujer, al menos al principio de la relación, recupera la esperanza. Ambos pueden llegar a creer que el agresor será capaz de controlar la violencia.

En el capítulo “Descripciones de la violencia y el ciclo de la violencia”, Walker ha explicado que los resultados de su investigación muestran que, incluso sin un arrepentimiento perceptible, estas disculpas pueden funcionar como un refuerzo para la mujer y que, en esos casos, son las interacciones de la relación las que

impulsan el ciclo. Walker también ha señalado que sus resultados evidencian que las mujeres que pusieron fin a la relación de maltrato la dejaron cuando la proporción entre las fases de acumulación y arrepentimiento se diferenciaban notablemente.

Este capítulo utiliza el planteamiento de Walker sobre el síndrome de la mujer maltratada y su relación con la impotencia aprendida, así como la teoría de Walker sobre el ciclo de la violencia, para reparar en las huellas de la violencia en la madre de la heroína, es decir, la narradora, en *Entre los rotos*, pero también en ella, la hija; así como en la heroína hija y madre que fue Esther, la narradora de *Vida propia*, para brindar respuestas que permitan contribuir al entendimiento del origen, las causas y consecuencias de la ruptura en el vínculo entre la madre y la hija, a propósito de este hito en el camino de la heroína.

Como se expone en este capítulo, el ciclo de la violencia propuesto por Walker aparece reflejado en la rememoración de la hija de *Entre los rotos*, mientras que pueden leerse las estrategias de huida psicológica en la conducta de Esther, que no tenía forma de escapar físicamente de la violencia que Max ejercía sobre ella.

En el capítulo “Estudio general del síndrome de la mujer maltratada”, Walker afirma que, aunque la organización patriarcal de la sociedad facilita e incluso recompensa el abuso a la mujer, algunos hacen alarde de su potencial para la violencia mientras que otros no. Sin embargo, señala la psicóloga, la violencia surge de las respuestas aprendidas por el maltratador. Aunque el estudio de Walker

identificó un gran número de características, el mejor factor para poder predecir futura violencia fue disponer de un historial de conducta agresiva en el pasado. Así lo explica Walker:

Eso incluía presenciar, recibir o cometer actos violentos en el hogar durante la infancia; actos violentos contra las mascotas; objetos inanimados u otras personas; antecedentes criminales; periodos muy largos en el servicio militar y antecedentes previos de conductas agresivas contra la mujer. Si esos aspectos se añaden a un historial de arrebatos de cólera, inseguridad, necesidad de mantener un ambiente estable, susceptibilidad a los menores contratiempos, celos, sentimientos de posesión y la capacidad para ser encantador, manipulador y seductor con tal de conseguir lo que se desea, y hostil y desagradable y grosero cuando no se consigue, el riesgo de maltrato se incrementa notablemente. Si se incluye el consumo de alcohol, el modelo entonces se convierte en un clásico.

En este mismo capítulo, a propósito del carácter propenso de los abusadores, Walker ha explicado que diversos estudios señalan que existen distintos tipos de agresores. El más común es el agresor por poder y control. El segundo más común es el maltratador mentalmente enfermo que también puede tener necesidad de poder y control, pero cuya enfermedad mental interacciona con la conducta agresiva. El tercer tipo de agresor es el que padece un trastorno de personalidad antisocial, es decir, que muestra lo que solía denominarse *defectos psicopáticos*.

Walker señala un estudio de Dutton y Sonkin (2003) en el que afirman que los maltratadores que pertenecen al primer tipo son una variante de los que padecen un trastorno de acoplamiento que les produce rasgos de personalidad límite. También hace referencia a un estudio de Jacobson y Gottman (publicado en el libro *Hombres que maltratan a sus mujeres: cómo poner fin a las relaciones abusivas*, 2001) que identifica dos subtipos dentro de esta categoría: “pit bulls” y “cobras”. Los primeros,

los más comunes, muestran los gestos más comunes de rabia, de forma rápida y violenta, cuando se enfurecen; mientras que los segundos parecen ser más deliberados en sus acciones. Walker señala que las mujeres que sufren maltrato por parte de una pareja que pertenece al tipo cobra tiene más riesgo de no ser tomada en serio, ya que este no parece ser demasiado peligroso.

Las conductas agresivas que describe Walker, presenciadas, recibidas o cometidas por el sujeto varón en la infancia o durante su juventud, pueden inscribirse en las formas de entrenamiento para la masculinidad que ha descrito Segato, en cuyas palabras, es este visible en la historia de los hombres así como en la historia de vida del soldado. Si se vinculan los resultados del planteamiento de Walker y el planteamiento de Segato se puede concluir que el mandato de masculinidad que se transmite entre varones para la vigencia del orden patriarcal que instruye, exige y premia la violencia contra la mujer contribuye a la formación —además de naturalizarlo e incluso idealizarlo— del carácter propenso a la violencia en los maltratadores que identificó Walker. Este capítulo hila los planteamientos de ambas autoras para reparar en el ciclo de la violencia y la dimensión psicológica de los padres en las novelas de Nizri y Ventura Medina.

#### **6.2.4.2. Sobre el mandato de la masculinidad (Rita Laura Segato) y su relación con la violación**

En sus textos *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2003) y *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), Rita Laura Segato explica el mandato de la masculinidad en relación con, y a propósito de los resultados de sus investigaciones —y su planteamiento—, la violación. Segato plantea que existe un mandato que emana de la hermandad de los varones, y que este mandato entre la cofradía masculina, esa relación entre el agresor y sus pares es parte del tejido de la violencia de género.

Esta formación del hombre, señala Segato (2018), lo conduce a una estructura vincular muy limitada, porque debe demostrar que puede cometer actos crueles con muy baja sensibilidad a sus efectos. A partir de este planteamiento, de esa formación del hombre de la que da cuenta la historia de la masculinidad y la historia de vida del soldado, este texto repara en las relaciones padre e hijo en las novelas de Nizri y Ventura Medina, particularmente en las consecuencias en los personajes de Julián (*Entre los rotos*) y Roberto (*Vida propia*)

Con estas palabras Segato ha explicado el tejido del mandato de masculinidad o de poder en la estructura de género y su relación con la violación (2003):

El estatus masculino, como lo demuestran en un tiempo filogenético los rituales de iniciación de los hombres y las formas tradicionales de acceso a él, debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen contemplar la posibilidad de la muerte. Como ese estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente. Si el lenguaje de la femineidad es un lenguaje performático, dramático, el de la masculinidad es un lenguaje violento, de conquista y preservación activa de un valor. La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y en desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente (p. 38).

Por otra parte, en ambos textos la antropóloga argentina plantea que la violación es una práctica comunicativa que no solo va dirigida del agresor a su víctima, sino del agresor hacia sus pares. Así también, afirma que el violador no es otra cosa que un moralizador: aquel que juzga a la víctima y la condena a la violación como castigo, que es algo más profundo, un enunciado. Segato ha explicado que el carácter responsivo del acto puede entenderse como una triple referencia a este acto.

Primero, como castigo o venganza a una mujer genérica que salió de su lugar: “Esto es de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus” (p. 31). Segundo, como agresión o afrenta contra otro hombre también genérico: “Cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la usurpación de un cuerpo femenino” (p. 32). Tercero, como una demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares: “Con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándose que uno tiene competencia sexual y fuerza física”. A esa comunidad entre pares, la antropóloga la ha llamado *interlocutores en la sombra*.

Cabe recalcar que estas palabras de Segato se refieren a su análisis de lo que la autora ha denominado “violación cruenta”, es decir, la cometida en el anonimato de las calles por desconocidas. Pero Segato, a propósito de su análisis, señala que este delito representa una porción mínima en las estadísticas porque faltan cifras y procesos sobre las formas de violencia sexual en la vida doméstica. Así también,

señala que en su texto utiliza la palabra *violación* para referirse a cualquier forma de sexo forzado impuesto por un individuo con poder de intimidación sobre otro y no a ninguna de sus acepciones legales. Es decir, “al uso y al abuso del cuerpo del otro, sin que este participe sin intención o voluntad comparables” (p. 22).

A propósito de la violación, Chesler (2019) ha señalado que esta tiene que ver con la humillación a otro ser humano mediante el sexo forzado o coercitivo y la vergüenza sexual. “El objetivo que se persigue con la violación es siempre el mismo: quebrantar el espíritu de la víctima de la violación, hacer que esta (sea mujer u hombre) abandone su cuerpo y a menudo pierda el juicio, y que sea incapaz de oponer resistencia” (p. 61).

En este texto utilizaremos las aproximaciones de Segato para analizar las huellas de la violencia sexual perpetrada por Max en Esther, la protagonista de *Vida propia*, porque, aunque este podría enmarcarse en la categoría de abuso, siguiendo nociones legales, el sentido más adecuado, como plantea, Segato, se trata de una violación. Este acto, como se expone este capítulo, termina de constituir el robo del aliento vital, siguiendo las palabras de la antropóloga, de Esther, que luego se llevará a cabo de manera cotidiana a través de la violencia moral y que puede explicar su indefensión, como ocurre en el caso del personaje de la madre en la novela *Entre los rotos*.

### 6.2.5. De las obras y sus autoras

#### 6.2.5.2. Sobre *Vida propia* de Vicky Nizri

*Vida propia* relata la historia de Esther, una joven de origen sefardí que creció en Temuco (Chile). A los diecinueve años, Esther emprende un viaje en barco con su padre hasta México. La joven cree que el privilegio de acompañar a su padre le ha sido otorgado por primogenitura, pero una vez allí descubre que ha sido dada en matrimonio al cuñado de su tío Beny, Max, un hombre de treinta y cinco años que, con tres hijos, acababa de enviudar. A causa de este matrimonio, Esther se queda a vivir en la ciudad de México, lejos de su familia, a quienes no vuelve a ver sino hasta después de muchos años después, al enterarse de la muerte de su padre y gracias a su tío Beny, que accede a otorgarle, a manera de regalo, el dinero para el viaje.

El relato de Esther empieza el día en el que se despide de su madre y de sus hermanos. La joven, que cree que regresará en un par de meses, no entiende por qué su madre, siempre tan fría y rigurosa, llora tan amargamente ni por qué le entrega su preciado y pesado álbum de fotografías: el único recuerdo que le queda de su familia y de su historia en los Balcanes. A propósito de esta despedida, y de la marea roja que contempla en soledad a lo largo de aquel viaje, Esther repasa la relación que ha tenido con su madre durante sus años de infancia y adolescencia: ella, la hija, ayudándola siempre con el cuidado de sus hermanos; ella, la madre, entonces embarazada de su décimo primer hijo, siempre estricta en cuanto al orden, la limpieza y las ideas sobre lo que significa ser una buena mujer, y una buena madre y

esposa judía. Esther reflexiona alrededor de esa vida de partos y polvo que le ha tocado vivir a su madre, sin tiempo para pensar en algún sueño y que, sin embargo, al parecer, ha intentado heredarle, con disciplina férrea y resignación

En ese viaje, Esther también intenta acercarse a su padre y de exponerle sus deseos de estudiar Arqueología en Chile, en la capital, mientras este canta canciones en ladino o judeoespañol, su lengua materna —y la de Esther—. A propósito de ello, la joven recuerda y narra la historia de sus padres que tuvieron que huir de su tierra a causa de la guerra serbocroata. Además, recuerda la separación emocional y física que vivió con su padre, que se apartó de ella después de que la joven tuviera la menstruación. Esther empieza a perder las esperanzas de convencer a su padre cuando este empieza a instruirla sobre la manera adecuada de ser una buena esposa.

Esta primera rememoración de la narradora configura un retrato de ambos padres en sus distintas dimensiones (físicas, psicológicas y sociales), así como del mundo interior o las características de la personalidad de Esther en su niñez y adolescencia. En ese presente de la enunciación, Esther narra cómo se llevó a cabo su matrimonio pactado —de manera sorpresiva y veloz—, la despedida con su padre —que vuelve a Chile y que no viaja hasta Nueva York, como habían ideado— y la violencia sexual que sufrió durante la noche de bodas, así como su resignación los días posteriores del viaje.

Desde un segundo presente de la enunciación, que se intuye hacia el final de la vida de Esther, esta rememora y narra su vida al lado de Max: desde que ambos llegaron a la que era su casa en México hasta sus últimos días. La narradora, desde la voz y la perspectiva de cada una de sus edades, narra la configuración de su identidad a través del relato de sus emociones en relación con los acontecimientos alrededor de su relación con Max. Así, entonces, Esther narra los primeros años de matrimonio, mientras cuida de los hijos de Max bajo la estricta y cruel vigilancia de Max y de su madre, Victoria; cómo siguen transcurriendo los años también para ella, como transcurrieron para su madre, dentro de casa, realizando todas las tareas de limpieza, cocina y cuidados que ambos le asigna, mientras alumbraba y cuida de los suyos sin tener la posibilidad de trabajar o estudiar; su intento de huida, cuando, a propósito de la muerte de su padre y la enfermedad de su vida, planea quedarse en Chile con sus hijos, Regina y Nessim; así como la decisión de volver para no alejarlos de su padre.

Así también, Esther repasa la infancia de sus hijos, la diferencia de sus vínculos con uno y otro; la violencia ejercida por su suegra; la forma en la que se aferraba a un resquicio de libertad y de dignidad a través de la lucha con esta y de otros momentos en los que sentía que tenía la oportunidad y la capacidad de conducir su vida. Además, narra una maternidad no deseada a sus cuarenta y cinco años, la relación de su tercera hija con su nana y sus últimos años de vida, sin la opresión de Max pero marcados, en principio, por el temor de no saber conducir su vida.

El relato de Esther finaliza en esos últimos años, en esos últimos días cuando parece estar rememorando su vida. En ese último tiempo en el que Esther se atreve a hacer cosas que su marido no hubiera aprobado, como presidir la mesa de la familia, hacerles regalos a sus nietos o tomar las llaves de las puertas y ventanas de su casa, y abrirlas; o como mirar su cuerpo y pensarse o echar la vista hacia atrás para indagar, como cuando era joven y trataba de relatar a sus padres, en la historia de su vida.

#### **6.2.5.2. Sobre *Entre los rotos*, de Alaíde Ventura Medina**

Una joven mujer contempla unas fotografías familiares. Desde ese presente, aquella hija y hermana (sin nombre asignado) empieza a rememorar y narrar su infancia y la de su hermano menor, Julián, marcados ambos por la violencia de su padre.

A propósito de estas fotografías, de los recuerdos que le suscitan los zapatos blancos de su hermano, una bicicleta o la imagen de unas vacaciones familiares en la playa, la joven relata la violencia física y psicológica que su padre ejercía de forma brutal sobre su madre y su hermano. Su rememoración se detiene en las formas, las palabras y los gestos de su padre alrededor de la violencia que ejercía sobre todos los miembros de la familia; pero también en la manera en la que el silencio toma a su madre, que, con el cuerpo lleno de cicatrices, parece querer huir de esa relación de maltrato, y a su hermano, que enmudece frente a los demás, solo pronuncia unas pocas palabras para su madre y a su abuela, antes de cumplir los once años.

La rememoración de la hija se detiene en la manera intempestiva, casi sistemática y brutal (en una ocasión llega a arrojarlo por la ventana) en la que el padre agrede al niño por cualquier pequeño gesto, como sus lágrimas a causa de un mareo o unos zapatos echados a perder accidentalmente. Asimismo, se detiene en la forma en la que su padre se marchaba del hogar familiar durante meses, justo después de golpear gravemente a su madre; y en la manera en la que volvía, un día, repentinamente, y cómo, a causa de ello, su abuela, la madre de su madre, que los había cuidado y acompañado durante ese tiempo, debe marcharse de inmediato.

A propósito de la rememoración de la historia propia, la narradora también repara en la relación con sus padres: particularmente en la distancia que había entre ella y su madre, quien acoge con devoción a Julián, pero que se amuralla frente a ella; así como en la manera en la que intenta permanecer cerca de su padre, actuar como él, a pesar de su violencia.

Así también, la joven relata los primeros años de su juventud en la ciudad de México, adonde se marcha para estudiar en la universidad, sola, en medio de relaciones afectivas con hombres atravesadas por el silencio, la traición y la violencia y el abandono que estallaban constante y repentinamente en su interior y sobre ella. Estos años también están marcados por la presencia de Julián, a quien su hermana invita a vivir con ella. Allí, en la cotidianidad, la joven intenta charlar con su hermano, pero, como en la infancia, es solo su voz la que se escucha.

Sucedan las muertes repentinas del padre y de la abuela, y algún tiempo después la de Julián, quien a los veintidós años decide quitarse la vida en la casa que compartía con su hermana. La rememoración de la narradora finaliza ante esas fotografías familiares que había guardado Julián y que eran parte de sus pocas pertenencias y alrededor de su vida tomada por la violencia y en torno a la imposibilidad de un acercamiento con su madre, quien otra vez, a causa del dolor, ha sido tomada por el silencio.

#### 6.2.5.3. Sobre las autoras

Vicky Nizri nació en México en 1954. Nizri es escritora y artista visual. En 1984 fundó, junto con Gumercinda Camino, La Gramática de la Fantasía, el primer taller en México de cuento infantil dirigido por Guillermo Samperio. Su relato infantil “Un asalto mayúsculo” recibió en 1986 el Premio Ezra Jack Keats en Nueva York. Con el sello Miguel Ángel Porrúa, publicó en 2000 la novela *Vida propia* (finalista del Premio Nacional de Literatura y Artes de México); y en 2002, el poemario *Lilith, la otra carta de Dios*. *Vida propia* guarda la lengua sefardita, también llamada judeoespañol o ladino, y declarada en peligro de extinción por la Unesco, a través de las voces de los padres de la protagonista. *Vida propia* es una novela basada (o biografía novelada) en la vida de Esther Schoenfeld, abuela de la autora, como se advierte en las referencias paratextuales del libro.

Alaíde Ventura Medina nació en Xalapa (México) en 1985. Estudió la carrera de Antropología en la Universidad Veracruzana y en la Universidad Nacional

Autónoma de México, y el Máster de Escritura Creativa en la Universidad de Texas, en El Paso. Su primera novela, *Como caracol*, recibió el premio Gran Angular de Literatura Juvenil de SM Ediciones en 2018. *Como caracol* aborda el vínculo madre e hija y el tránsito de la adolescencia; así también trata sobre la familia, los cuidados, la vejez y la enfermedad. En su segunda y última novela hasta la fecha, *Entre los rotos*, Ventura Medina pone el foco en las consecuencias de la violencia de género durante la infancia.

Alrededor de *Entre los rotos*, la autora manifestó que, aunque no se trata de una autobiografía, a esta le prestó su voz, sus reflexiones y sus propios recuerdos. En una entrevista al diario El Salto (2021), declaró: “Lo que tiene mío es mi voz, mi razonamiento y muchas de mis confesiones, pero la historia familiar no fue como la mía. Aunque hay una resonancia, tiene un aire a mi vida. Pero es como un mundo paralelo”. *Entre los rotos*, publicada por Literatura Random House en México en 2019 y, posteriormente, por Editorial Tránsito en España en 2020, recibió el premio Mauricio Achar de Literatura Random House en 2019.

#### **6.2.6. Sobre la vida tomada de la madre y la ruptura del vínculo con la hija en *Vida propia*, de Nizri**

##### **6.2.6.1. Sobre el retrato de los padres: de la tradición judía heredada en el exilio**

En *Vida propia*, el personaje de la madre está retratado de forma más amplia respecto al personaje del padre, a pesar de la identificación, y profunda melancolía, que Esther, el personaje y la narradora, siente respecto a su padre. A pesar de ello, es en Regina, su madre, en quien indaga la narradora a lo largo de su rememoración. El relato de Esther no solo brinda más información sobre la historia de vida de la madre, sino que también la narra de forma independiente; es decir, que no la busca ni relata a través de los acontecimientos que marcaron a su padre, o de su relación con él, sino a través de los suyos propios. A través de los años, es decir, a través del entendimiento de la historia de su madre, la voz de Esther se irá tiñendo de melancolía también respecto a ella.

El protagonismo de la madre respecto al padre en el relato de Esther puede deberse a la cercanía física y emocional cotidiana que tenían madre e hija, a pesar de la dureza del trato de la madre, en contraposición con la distancia física y emocional que había entre la narradora y su padre. Esther tiene acceso a su madre en el día a día, a las imágenes de su ser, incluso a sus pensamientos, al ser ella quien le ayuda en el cuidado de sus hermanos. Ambas mantienen una relación en la que hay lenguaje, aunque también haya control férreo y una disciplina estricta por parte de la madre. Este protagonismo también puede deberse al afecto del personaje hacia su madre: la niña no quiere separarse de ella, más bien anhela su afecto, sino del destino que ella parece intentar heredarle a propósito de la transmisión de la tradición judía: es ese relato, la transmisión de ese destino, lo que parece suscitar en Esther la necesidad de una separación, si no con su madre, sí con lo femenino, o

más bien con lo que ser mujer representa para ella, en familia y en su tradición cultural.

A mamá le gusta contarme una y otra vez su historia. Cuando lo hace se transforma. No es que se ponga cariñosa, pero le entra la calma y por fin suelta el trapo de sacudir. No sé si mamá me platica de su vida para prevenirme de un futuro similar o para prepararme o tal vez me lo dice porque soy hija de un pescadero pescado y no de un rabino. [...] o a lo mejor tan solo me la cuenta para consolarse, para comprenderla, para deglutirla, para asimilarla. A mí me hace daño esa historia. Deseo huir de un destino parecido al de mi madre. No me he revelado contra su disciplina casi militar, sino contra su disciplina casi humillante. (p. 26).

Esther es cercana a su padre en sus años de infancia, pero ocurre que después de tener su primera menstruación este lleva a cabo una ruptura con su hija de forma intempestiva y definitiva, ya que la ejecuta en ese momento y la mantiene a lo largo de los años venideros. Esther siente una profunda tristeza por ello; pero, además, identifica que esa separación la ha colocado no solo lejos de su padre, sino también ‘fuera del mundo de los hombres’ y cerca de ese destino, el de su madre, del que quiere huir: “Al abrirse la herida quedé expulsada de los abrazos de papá, de sus abrazos de su magnífica poltrona”. Durante los días de su menstruación, Esther tampoco puede estar cerca de sus hermanos —así se lo hacen saber su padre y su madre— ni tocar ningún elemento vivo, como la leche que ponía a hervirles; solo puede cortar leña y limpiar los baños.

Esa ruptura con su padre, además, ya no le permite saber de su padre a través de él mismo durante su adolescencia. Durante esos años, Esther pierde la posibilidad de escuchar de cerca, solo para ella, el lenguaje de sus antepasados desde la voz de su padre: después de esa ruptura con él, las canciones en ladino y sobre todo su estrecho vínculo con él se convierten en un recuerdo agri dulce. Esther solo

vuelve a escuchar las canciones y el relato de sus antepasados desde la voz de su padre durante el viaje en barco que hacen juntos hasta México, cuando vuelven a estar próximos el uno del otro.

—¿Qué canta usted papá?— pregunté bajito para seguir escuchando, escuchándolo.

—*Una kántika ke mi padre kantava en mi chikés y kue según me dijo kantaba el su padre i el papú del papú del su padre hasta llegar a los años viejos de la expulsión de los judíos de España cuando salieron con Kolón Kristóbal* (p. 29).

Un inciso a propósito del relato de los padres y de la importancia de sus voces: en el capítulo IV, la narradora cuenta que sus padres tuvieron que huir de los Balcanes a causa de la guerra serbocroata, y cómo fue que sus antepasados llegaron a establecerse allí. Y, aunque este relato se inicia, y sigue la voz de su padre, además se trata del relato que este le cuenta durante el viaje; aparecen también en él la voz de su madre, incluso la de su abuela materna; lo que demuestra que la narradora, al darles la voz a las mujeres de su familia, al señalar que esta historia de exilio, de sacrificios y de pérdidas también fue de ellas y de hacerlas parte de ese relato, tenía la intención de buscarlas, de contar que ellas también existieron, que también lucharon, que sobrevivieron cómo les fue posible.

Mi nona, al tiempo que aleccionaba a mi madre, le entregó el álbum de fotografías y le dijo:

—No olvidésh, isha, no olvidésh. Agora tu stásh a kargo, de ti depende que nuestras tradiciones queden.

Mamá lo tomó en sus brazos y no se apartó más de él. A sus catorce años, casada, ancha de caderas y madre, convenció a su marido de que debían viajar juntos (p. 33).

—*I tú, alma mía*, apartada del marido cuando estés sucia y cuando paras varón siete días serás impura *i en el octabo circunzidar* y durante treinta y tres días te purificarás de tu sangre, y si fuese niña, dos semanas serás impura y sesenta y seis días te purificarás de tu sangre; y así enseñarás a tus hijas, y bordarás y coserás para su boda desde el día que te nazcan, *kudia a los*

*mis nietos* —murmuró acallando el dolor, cortándolo— *ke por siguro mis oshos nunka no konozerán* (p. 34).

La indagación de la narradora alrededor de su madre puede deberse también (esta cuestión se analizará en breve) al hecho de que Esther tampoco pueda tener una vida propia a causa del papel que le asignaron los hombres de su familia, o más bien de robo de su vida a causa de la violencia que ejercieron sobre ella al amparo de la tradición judía. A lo largo de su relato se configura una reconciliación con su madre, que es retratada en sus distintas dimensiones: lo que revela una posterior identificación con ella y configura su búsqueda y permite argumentar que, en su caso, no existía una necesidad de ruptura con la persona que era su madre, sino con la herencia que ella intentaba transmitirle. Se puede concluir, entonces, que Esther, el personaje y la narradora, anhelaba a su madre tanto como a su padre, a pesar de su ruptura con ella y la identificación con él, durante los años de su adolescencia.

#### 6.2.6.2. De la herencia de la madre y las guardianas

Como Esther ha podido conocer la historia de su madre a través de ella misma, entiende que esta no ha podido ser de otra forma, que su madre no pudo tener otra voz, otra forma de vincularse: que no hubo tiempo para la indagación ni la rebeldía, porque cincelaron en sus huesos el miedo y la obediencia. Entonces, la narradora mira o traza a su madre desde todos los ángulos en los que, con el paso de los años, le es posible mirarla y la buscará a lo largo de su vida. En *Vida propia*, la forma de proceder de la madre, su manera de estar en el mundo y de relacionarse con su hija, aparecen hilados en el relato a su historia de vida la narradora. “Pienso

en mamá con su vientre siempre abultado, *ishiko, chiko de tu nación*; abrumada con los quehaceres de casa, *no konoshes la dolor*, mi madre duerme poco o nada, yo le canto para que duerma, *akortaron las tus alas i tu voz amudició*; mamá es igualita a la mar: nunca para. *Durme, durme*” (p. 14).

Regina también fue dada en matrimonio, todavía más joven que Esther, a los catorce años, y tuvo que huir de los Balcanes, con ese marido que le pescaron y una niña de un año en los brazos a causa de la guerra grecoturca. Como se ha visto, la madre de Esther había heredado el álbum de fotos —el que luego le entrega a Esther— así también el día en que madre e hija se despidieron. Ese día, cuenta la narradora, le fueron cincelados a su madre los designios de mujer judía en los huesos. La narradora relata a su madre y le otorga la palabra para explicar lo que le ocurrió a ella misma: “Como todas, pasó de la custodia de su padre a la de su marido. De un ojo al otro. Siempre vigilada, igual que la olla cuando hierve la leche, atentos a que no se derrame, como se derrama la mar” (p. 17). “Mi madre vivió indigesta de susto, jamás emitió queja alguna. Yo también me fui quedando callada. Aprendí a no pedir, a no llorar a ocultar mi vergüenza” (p. 20). Así configura un retrato de la madre que da cuenta de la dialéctica interior del personaje. Así también, entonces, la narradora configura en su relato una forma recuperar o integrar a la madre: indagando en su historia, contándola.

Repaso la foto. Mi abuelo, con su estampa de hombre sabio, suelta la sentencia: *ajuar y dote yo te vo a dar, mazal, tú te lo vas a merkar*. ¿Mazal? ¿Y con qué suponían que una niña podía mercarse la suerte sino con obediencia y con una sumisión tal al que le doblaba la edad y a quien, además, le habían pagado para que se la llevara? ¿Mazal?, ¿qué podía significar eso para mi madre niña? (p. 24).

Sin embargo, hay una cuestión respecto a la mirada del personaje de Esther, relacionada con el padre y la madre, que es necesario señalar respecto a la ruptura con la madre que tiene lugar durante la adolescencia de Esther: aunque el personaje de la madre esté construido en todas sus dimensiones, ocurre que su persona está estrechamente relacionada con el de una guardiana de la obediencia y de la sumisión, y esa imagen se proyectará en el relato, específicamente en los primeros capítulos de este. Esther, la narradora, que relata los acontecimientos desde la perspectiva y la voz de la adolescente o joven mujer que fue haciendo uso del tiempo presente, coloca la luz del retrato en este hecho al inicio de su relato: en que es la madre quien ejecuta sobre la hija y sobre sí misma la ley, aunque sea el padre quien ordene y disponga esta ley. Ello constituye un testimonio sobre lo que ha ocurrido en el vínculo entre madre e hija.

Pero aquí, sin embargo, es necesario atender, justamente a propósito de pensar en la historia de este vínculo, que mientras Esther, en su adolescencia o al recordarla, se detiene en la nobleza que le convertía en un mal negociante; mientras que de él toma la nostalgia y el amor por los antepasados, por la tierra y el lenguaje: “[...] dejó impregnada en mí aquella su nostalgia, la de él, la de sus padres y la de los padres de sus padres, esa nostalgia por la que España que cargamos a costas los sefaraditas” (p. 32); ocurre que con su madre relaciona, sobre todo, esa herencia transmitida con rigor y con celo.

Esther, con el paso del tiempo, a través de su rememoración, va reparando en la responsabilidad del padre —y de los otros hombres que la rodean— respecto a ese destino al que es arrojada: esto sucede a partir de que sea dada en matrimonio: “Y yo confiada que este viaje es un privilegio otorgado por primogenitura. Es una trampa, una astucia urdida por expertos mercaderes [...]. He caído en una treta cocida a fuego manso. Una más de sus maniobras comerciales [...]. Amabilidades y atenciones cargadas de propósito: una buena venta” (p. 109). Pero antes, y a través del relato, ocurre una cuestión significativa en relación con el personaje y la forma en la que mira y narra a estos varones: ocurre que Esther coloca en alta estima sus pocas y fugaces muestras de afecto y es seducida por sus cualidades, como el don de la palabra o la fortaleza frente a las adversidades, la gentileza y la alegría, que uno y otro exhiben en los discursos sobre sí mismos frente a ella o delante de otros.

Esther relaciona la pérdida de su voz y la imposibilidad de tener una vida propia sobre todo con su madre y con sus ancestras, a quienes llama ‘las guardianas’, a quienes designa como cuidadoras de que se cumpla la ley, pero no repara, no todavía, en que aquellas ideas o dictámenes provienen del orden del padre. La joven Esther atribuye la responsabilidad de ese destino de sacrificio a sus ancestras, como si se tratara de algo que han urdido e ideado ellas.

Al cumplir los catorce mi pobre madre guardó los juegos infantiles y preparó su boda. Su niñez quedó sepultada bajo la telaraña de hilos con los que mi abuela bordo sábanas y camisones nupciales. La nona-oruga segregó sus filamentos pegajosos para trenzar el destino de la boda (p. 24).

Es noche, tengo miedo: las guardianas continúan su ronda, enrollan entre sus hilos mi vida, claman por sus murallas, tejen redes, trampas. ¿Me habré tragado los ojos de mi madre?

¿Habré absorbido sus aires?, ¿se debilitará mi voluntad en las voces del pasado, el suyo, el de ellas: la nona, la madre, las guardianas? (p. 27).

Esther relata cómo su madre impone todo el tiempo la ley del padre sobre su cabeza y sobre su cuerpo, cómo controla que la leche hirviendo que es el mundo interior y el cuerpo de su hija no vaya a derramarse jamás, bajo ningún concepto, cómo cuida de que Esther no mire, no hable de más: “*Brusha, te vash a kedar tieza de tanto verte. Los oshos se te van a entchukar. Un día sin que lo sepásh, el Satán ba binir para tomarte*” (p. 15). Y así también relata el hecho de que su madre no se queja, que ha aceptado los designios que le impusieron.

Esther hace hincapié en que la única respuesta que puede darle su madre cuando ella pregunta por qué ellas están sucias está relacionada con la gratificación de la maternidad con relación a la naturaleza: “*A mozotras mos dieron el más alto kargo: edukar a los hijos. Por muestra sangre es que perduran las raíces*” (p. 20). El personaje, que no la narradora, sobre todo cuando es joven, parece comprender y valorar más la forma de proceder de los hombres de su familia que la de las mujeres. Pero como se ha señalado, la narradora, en el tiempo presente de la enunciación, ha comprendido que su vida arrebatada y dada como tributo no es ordenada por la madre, aunque haya sido esta quien la haya criado en la obediencia.

**6.2.6.3. ‘Pero mamá iba atada de pies a cabeza’, ¿habría podido acudir?**

Estas cuestiones en el relato de *Vida propia* permiten reparar en las nociones de Sau abordadas en el marco teórico de este capítulo: en sobre cómo la madre, que ha sido deglutida, se puede transformar en funcionaria del padre; cómo este puede ejercer a causa del robo de la vida de la mujer y del orden simbólico de la maternidad una paternidad absoluta; y cómo ello, como se intenta exponer en este capítulo, ocasiona esa ruptura con la madre. La noción sobre el control ejercido por la paternidad surgirá en Esther a propósito de la decisión de su padre de darla en matrimonio. Pero esa idea se irá difuminando en Esther y en su relato; pero la idea de sus ancestras como guardianas no se borrará, aparecerá acechándola, casi hasta el final de su indagación, siempre firme, concreta. Aquí un paréntesis. Hay que señalar, a propósito de este punto, que en la vida de Esther luego aparece otra mujer que ejerce control sobre su vida (así como desprecio moral y económico): Victoria, la madre de Max, que, sin embargo, también sigue, aunque ello la complazca, las órdenes de su hijo (en un próximo apartado se retomará las acciones de este personaje alrededor de Esther).

El relato de Esther en *Vida propia* empieza con su madre, Regina, llorando el día en que ambas se despiden: con ella entregándole aquel álbum, ese que no permitía ni que lo tocasen, lo único que tenía de su familia. *Vida propia* se inicia con Esther desconociendo en esa mujer tan quebradiza a su madre rigurosa: “Su rostro quieto, sencillo, se veía más delgado que de costumbre; su boca contraída silenciaba la pena” (p. 7). Mas nada puede saber Esther sobre lo que sintió su madre aquel día, o los días anteriores: si intentó hablar con su marido para que su hija no fuese dada

en matrimonio, para que no se fuera a un país lejano. Tampoco sobre lo que sintió Regina después: si maldijo su tradición, su silencio. A propósito de ello, aquí cabrían las preguntas: habiendo sido ella casada a los catorce años, habiendo tenido ella que dejar su tierra para siempre, ¿cómo pudo aceptar el destino que su marido y su hermano dispusieron para su hija?, ¿pero podría haber hecho algo frente a ellos? Quizás no puede porque no sabe que puede oponerse ante ellos. Quizás la indagación alrededor sobre la madre en la rememoración de Esther intenta responder a la pregunta “¿Dónde estabas, madre?” que se formula Victoria Sau en su texto *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna* (1995):

¿Dónde estabas, Madre, cuando los Padres invirtieron el sentido de las palabras para perdernos y a la Mentira la llamaron Verdad, al Caos, Orden, a la Guerra, Paz?

¿Dónde estabas, Madre, cuando los Padres sodomizaron el amor y lo llamaron después Debilidad?

¿Dónde estás, ahora mismo, madre? (p. 96).

En *El cuento de la princesa Kaguya* también aparece la noción de la madre como funcionaria del padre. Aunque la madre de Kaguya no ejerce el control sobre sus pensamientos y sus acciones (esto es llevado a cabo por Lady Sagami, la institutriz real que el padre contrata para educar a la Kaguya como a una princesa) no contradice al padre en ninguna de sus órdenes: ni cuando este decide que la niña debe ser criada en la capital, ni cuando dispone del oro que le pertenece para comprar un palacio y que puedan vivir todos como si fueran de la realeza, ni cuando planea darla en matrimonio al mejor —aunque absoluto desconocido— pretendiente. Aunque de una forma muy sutil, casi invisible, la madre de Kaguya sí

que intenta comunicarle al padre que no está de acuerdo con sus decisiones. Los espectadores pueden percibir los gestos de impotencia, el embotamiento en su cuerpo, así como el hecho de que, puertas adentro, la madre de Kaguya no intenta transformarse en una persona que no es, como se lo ha pedido el padre.

Sin embargo, aunque parece saber cuánto dolor debe transitar Kaguya para obedecer los mandatos de su padre, no intenta acercarse a su hija, restablecer el vínculo, ofrecerle su ayuda para librarse de aquellas imposiciones. En cierto momento de resignación, Kaguya le pide un trozo de jardín a su madre, y esta se lo cede sonriente, casi con esperanza, como si ello pudiera consolar a Kaguya. Pero no es capaz de pronunciar ni una sola palabra cuando su hija, desolada, le dice que ese trozo de jardín no es un bosque, que es parte de ese relato de vida que han fabricado y dispuesto para ella. Pero ¿por qué no pronunció ninguna palabra en ese momento o antes o después?, ¿qué le ocurrió a Esther que tampoco pudo desobedecer a su padre o enfrentarse a Max?, ¿cómo es que su voz se ahoga hasta tal punto que parece transitar una regresión?, ¿qué ocurre para que esa niña que quería estudiar y se atrevía a hacerle preguntas a sus padres no se atreva a confrontar a Max, a dejarlo?, ¿cómo es que sus deseos se van desvaneciendo, incluso para sí misma? La teoría de Lenore Walker sobre el síndrome de la mujer maltratada y su relación con la impotencia aprendida brinda una explicación.

#### **6.2.6.4. Ser madre, ser hija**

Cuando está embarazada, Esther empieza a desear que el hijo que espera sea un varón, cuando cree que, si es así, todo será más fácil para ambos, sobre todo para él: “Solo me queda la esperanza de que se llame Nessim como su abuelo [...], y por primera vez pido con toda mi alma, por el bien de mi hijo, que sea varón” (p. 167). Pero Esther alumbró a una niña a la que llama Regina, como su madre. Esther, que observa que su hija rechaza su pecho cuando es una bebé, que se parece mucho a su padre, y que tiene una inclinación hacia este durante sus primeros años, empieza a erigir un muro entre ella y su hija. Esther casi asume que este se ha levantado ya entre ambas por razones arcaicas y que no habrá forma de evitar que sea así.

Esther se pregunta por la oscuridad que intuye en el ánimo de la niña a propósito de su vínculo con ella, pero luego reflexiona sobre la oscuridad de su propio ánimo sobre su hija. Piensa en el desprecio que recibe por parte de los familiares de Max y en la culpa que siente por no haber cumplido con el mínimo requerimiento que se espera de una esposa judía: alumbrar un primogénito varón. Entonces surge en Esther la idea de que ella hirió a su madre de la misma forma en la que a ella la ha herido su hija: que al nacer niñas las condenaron a ser repudiadas. Pero, asimismo, surge en Esther la oscura idea de que ella, de la misma forma en que se lo transmitió su madre desde que la engendró mujer, le ha transmitido a su hija el mismo germen de deshonor del que solo se podrá librar si posee el don divino de alumbrar varones. Esther entonces se señala a sí misma, y a sus ancestras, como culpables de la ruptura entre madre e hija, pero a pesar de ello da cuenta de lo que ha acontecido internamente en el vínculo madre e hija. “Dios mío, madre, ahora

comprendo por qué eras tan dura, tan lejana, tan dura conmigo. De igual modo cargo ahora la deshonra, la desilusión tuya, la vergüenza por haber parido hembra” (p. 171).

Luego, a propósito del nacimiento de su hijo varón, Nessim, Esther relatará la dignidad que sus familiares le otorgaron a ella a causa de su nacimiento. Pero así también relatará la dignidad que ella misma se otorga a través de él y la dignidad que ella le otorga al niño, quien, en sus palabras, hombre como es, podrá tener voz, patrimonio y vida propia: “No estás solo, me tendrás como tu aliada fiel para siempre. Yo haré de ti persona de bien. Tu velarás por mí, me protegerás. Hablarás por mi boca y yo miraré por tus ojos. Saborearemos juntos los privilegios masculinos. Poseo un hombre mío” (p. 179). Esther, sin embargo, también señala que tiene trece años para estar a su lado, ya que, al cumplirse esa edad, pasará al arbitrio de los hombres, como manda la ley de su pueblo.

La relación de Esther con sus hijos, Regina y Salvador, ilustran lo que han señalado varias críticas feministas sobre la relación madre e hija. O, visto de otra forma, las ideas de estas escritoras pueden explicar lo que le sucede al personaje en relación con su propia maternidad. En *El cuerpo a cuerpo con la madre* (), Luce Irigaray señala que las sociedades patriarcales están fundadas en un matricidio, y por ello la relación con la madre les ha sido negada de forma sistemática a las mujeres. A propósito de esta idea, la crítica feminista María Milagros Rivera Garretas, en su texto *Nombrar el mundo en femenino* (1994), ha señalado que, “en esta sociedad, la

relación privilegiada es la de la madre con el hijo, esa relación que representan miles de imágenes cristianas y que ha producido también obras maestras del arte occidental” (p. 206). Estas nociones aparecen en la rememoración de Esther, sobre todo cuando piensa en el vínculo con su madre y, en su condición de madre, cómo se ha visto.

Recuerdas mamá, tú y yo sólo hablábamos de lo necesario: *pásale el peine a los niños, guay de que k tengan pioshos; brusha, ha levanta, brusha, aguadra, brusha, tráeme, brusha, vate*. Y yo: mamá, muy lejos de aquí hay enormes edificios contruidos hace miles de años y tú, *anda va i mira si no se kemaron los frisholes*. No logro evocar un momento en que algo mío te pusiera verdaderamente contenta o mereciera tu aprobación. Ni siquiera en aquellos tiempos cuando parías y yo me hacía cargo de limpiar tus desechos, *restos de gaina*, decías. Sólo me vienen esos ojos tuyos relampagueando cuando la casa no estaba en orden. En cambio entre hombres se te veía tan cómoda, tan complaciente. Nunca demostraste afecto a otra mujer como lo hacías con papá o con mis hermanos varones (p. 171).

Por su parte, Adrienne Rich en el capítulo “La condición de la madre y la de hija”, de su libro antes mencionado, ha señalado que la relación de la madre e hija ha sido trivializada en los anales del patriarcado, mientras que la diáda eterna es la de la madre y el hijo. No es extraño, dice Rich, puesto que la teología, el arte o el psicoanálisis han sido producto de los hijos. Así también explica que la primera noción que de calidez, alimento, ternura y sensualidad tienen tanto una niña como un niño provienen de su madre, pero que tarde o temprano la envoltura del cuerpo femenino en otro es considerada una posesividad, una trampa o un tabú, pero al principio es el mundo entero. Rich sugiere que la transferencia de sus primeras sensaciones de dependencia a un hombre se deben a la maternidad y heterosexualidad institucionalizadas: «La *institución* de la heterosexualidad, con sus recompensas y castigos sociales, su reparto de papeles y sanciones contra la

‘desviación’, no coincide con la experiencia humana libremente elegida y vivida” (p. 318).

En este capítulo, Rich también señala que en los textos antiguos apenas se habla de la existencia de las hijas, en contraposición con la abundancia de significado de los hijos para los padres. Uno de los ejemplos que recoge la escritora estadounidense a propósito de esta idea es el hecho de que la sabiduría popular tradicional de los judíos cree que el alma de la mujer está unida al espermatozoide del hombre, produciendo en consecuencia un “hombre-niño”. En su rememoración, la narradora de *Vida propia* recuerda que su suegra pedía con frecuencia que Dios guarde al bebé de las garras de Lilith: “Demonio de la impureza, *la ke se alimenta de las almas inozentes* y riega la leche venenosa de los sueños entre los hijos de los hombres” (p. 173). Esther también recuerda que Salvador, cuando tenga trece años, rezará “Bendito Dios, oh Eterno que me hiciste hombre y no mujer” (p. 179).

La rememoración de Esther también relata, con relación a la maternidad, el aborto espontáneo que sufre la primera vez que queda embarazada: el pánico que sentía por la reacción de Max y la culpa que la carcomía y que no tenía con quién compartir. A pesar de que Lucía, una amiga que hizo por aquellos días después de mudarse a Guadalajara, la acompaña a la clínica y de que Max la visita durante los ocho días de reposo que le aconsejan los médicos, Esther se siente sola —no puede hablar de lo que siente con Max— y entonces piensa en la necesidad que tendría de hablar con su madre en un momento como ese.

De la misma manera, el relato de Esther narra la soledad y el desasosiego que vivió durante su tercer embarazo, a los cuarenta y cinco años, por ser inesperado, por encontrarse ella mayor y cansada: quizás por ese anhelo que tuvo de quedarse en Chile antes, cuando viajó para visitar a su madre después de la muerte de su padre, y que no cumplió para no alejar a Regina y Nessim de su padre. Cuenta que tenía la voluntad de interrumpir el embarazo y cómo lo intentó bebiendo preparados o haciendo baños de hierbas. Así también, narra la aversión que sentía por la hija que nació, a la que llamó Vida, y cómo esta niña creció bajo el cobijo y el amor de su nana, a la que llamaba Mamá Carmela, prácticamente siendo una con la otra, en una relación que pronto se hizo simbiótica. Este hecho ilustra el exilio de otra hija, Vida, del cuerpo de su madre, a causa de una maternidad no deseada, impuesta, y también a causa del agotamiento físico y mental con el que Esther ya no podía más.

Este relato sobre su relación con su tercera hija humaniza al personaje de Esther, que en su madurez ya no puede ser esa madre abnegada a los cuidados de los niños que antes trató de ser por amor, pero también para merecer respeto, y cuyo proceder y sentir permite reparar en las consecuencias de la violencia a causa de la violencia que sufrió: en este caso esa consecuencia es la ruptura con su hija, como antes, los prejuicios sobre el género y los mandatos sobre su funciones como mujer y esposa judía, intervinieron en la distancia con su hija Regina. A propósito de su primera hija, Esther también relata que fue ella, aquella niña, que luego mujer, tan seria y tan distante, amorosa solo con su padre, es quien la cuida y acompaña en su vejez.

### 6.2.7. Sobre el relato de la violencia sexual en *Vida propia*

La rememoración de Esther pone de manifiesto la naturalización de la violencia sexual dentro de la pareja, dentro de la familia, en la sociedad, además de cómo esta puede tener lugar, y de qué forma, en las relaciones conyugales. En la noche de bodas de Esther y Max, este comete violencia sexual contra ella. Si se atiende a nociones legales, se trata de un abuso sexual<sup>20</sup> porque Esther no está en condición de consentir: la joven, que intuye que entre esposos debe darse una cercanía física amorosa, está asustada, porque se ha quedado sola, porque no sabe. Esther, que hacía unas horas se despedía para siempre de su padre, no ha sido informada sobre qué son y en qué contexto deben darse las relaciones sexuales. Sin embargo, si se atiende a la noción de violación a la que se refiere Segato cuando habla de violencia sexual citada en este texto anteriormente, esto es: *cualquier forma de sexo forzado impuesto por un individuo con poder de intimidación sobre otro*, el personaje es víctima de una violación.

Durante esa noche y a partir de allí, durante todo el viaje, la única idea que tiene, y a la que se aferra para sobrevivir, es la que le inculcaron: que había que obedecer a su marido en lo que sea que este disponga. Ocurre además que, después de despedirse de su padre, Esther está en poder de Max y no hay nadie que pueda protegerla (en teoría, tiene a su tío Beny, pero este, además de ser otro artífice del

---

<sup>20</sup> Se ha usado aquí el término *abuso sexual* porque la ley distingue violación del abuso sexual respecto al empleo de la violencia o la intimidación. La ley, a su vez, señala que un abuso puede ser perpetrado por un familiar o una persona que ejerce autoridad o miedo, lo que impide que la víctima pueda negarse u oponer resistencia. Pero ¿ejercer autoridad o miedo sobre el cuerpo y la voluntad de otra persona no es una forma de intimidación?

matrimonio, guarda una estrecha relación con Max, su cuñado, y le defiende, como también defiende los mandatos de su tradición), no hay nadie que pueda evitar el abuso, no hay nadie que pueda acogerla o apoyarla ni con quién pueda hablar de ello antes o después.

Esther no tiene a nadie, y, además, fue abandonada y entregada a otro hombre de forma sorpresiva, lo que puede haber generado una respuesta de indefensión en su psique a causa de este acontecimiento traumático. Esther, entonces, no podría ejercer resistencia. El personaje relata cómo Max, aquel hombre con el que la casan, que parecía tratarla con respeto, incluso con cierta delicadeza delante de los demás, de repente se transforma y no tiene ningún tipo de consideración o compasión hacia ella una vez se quedan solos. Esther también relata cómo él abusa de su cuerpo y de su persona (aunque el personaje no señala su acto como tal) a pesar de sus lágrimas, que parece no advertir, y la desolación en su interior después de este abuso.

La sangre, el ardor, no cesan, tampoco la repulsión y la vergüenza. Ahuyento hasta el último vestigio de pudor que me queda. Aguardo ahí, sobre la taza del toilet, desprotegida, con los codos y las rodillas tan engarrotados que temo jamás volverán a moverse, ahí, en el vacío de esa noche cuyos minutos transcurren lentos y fríos y desolados. Espero en ese pequeño cuarto, hervidero de vapores, madriguera en vez de nido. Espero amanecer, escucho un ruido, Max se mueve: que no despierte, que no despierte (p. 131).

La joven pronto entiende que las noches siguientes volverá a ocurrir el mismo abuso hacia su cuerpo, de la misma forma. Aquí es necesario hacer un paréntesis con relación a su madre y a su condición de hija a propósito de la violencia sexual que sufrió: una de esas noches que siguieron a la noche del abuso, Esther le asigna a

sus ancestras, a las mujeres de su familia, a las mujeres de su tradición, a las que llama las guardianas, la responsabilidad de este abuso que ha sellado el robo de su vida, aunque sea Max quien lo haya ejecutado. “Enrojecidas yemas cubren, se dispersan por mi cuerpo, me inician en faenas desconocidas. Consumada, consumida, quedo inscrita, convocada irrefutablemente por las de mi género (p. 133). Sin embargo, pronto, Esther piensa en su madre, casada a los catorce años. Piensa que seguramente no intuía siquiera la violencia de la que sería víctima, y desea que su padre no haya sido tan brusco con ella. Esther entonces no culpabiliza a su madre, pero tampoco la llama desde su desamparo, sino que más bien se compadece de ella, y sigue pensando en lo que también debió de haber vivido. “El álbum se ha hecho aún más denso, será porque carga mi retrato de boda. Lo puse pegadito al de mis padres. Ahora mamá y yo compartimos esa mirada perdida, y un aire de que el alma se nos ha escapado del cuerpo” (p. 140). Este pensamiento en el personaje es importante: alumbra el hecho de que la madre también fue consumida por la violencia.

En el capítulo “Aspectos culturales e internacionales de violencia doméstica”, del libro *El síndrome de la mujer maltratada* (2012), Walker y colaboradores subrayan que la cultura no es la causa de la violencia doméstica, pero sí puede causar un impacto en el nivel de tolerancia de dicha violencia y su forma de expresarse. Pero ¿cuáles son los puntos que Walker y su equipo de investigación cuando estudian la violencia doméstica en distintas naciones y culturas? La autora señala que lo más importante para tener en cuenta son los aspectos en común entre la

violencia doméstica y otras formas de violencia contra la mujer, así como también el hecho de que estas causan impactos similares en las mujeres. “El vínculo que las une es el uso de poder por parte de los hombres para obligar a las mujeres a complacer su voluntad y su deseo” (p. 395). Muchas culturas se basan en la dominación de la mujer, explica Walker, entretejida por la religión y el autoritarismo de la moral social, por lo que la igualdad entre el hombre y la mujer constituye una amenaza para dicha cultura. Walker sugiere que ese hecho tan sencillo explica por qué es tan difícil lograr esa igualdad y eliminar la violencia contra la mujer en los últimos treinta años.

Volviendo a la violencia sexual que sufre Esther, esta permite reflexionar sobre varias cuestiones alrededor de la violencia sexual contra la mujer a propósito de la idea de desigualdad que utilizan las sociedades patriarcales para mantenerse en el poder. En el capítulo “La estructura de género y el mandato de la violación” (2003), Segato plantea que la violación en las relaciones de género se corresponde a una economía de circulación entre desiguales. Como se verá en breve, Max y sus familiares ejercerán desprecio moral, económico y social sobre Esther, amparados en su tradición. Para Max, Esther, por ser mujer, no es su igual, como tampoco son iguales sus familiares. La razón de su matrimonio con Esther, de hecho, tiene como uno de sus fines asignarle a la joven el cuidado de sus hijos, que ni siquiera han sido informados de la reciente muerte de su madre en el parto del último de los hermanos.

La violencia sexual que sufre Esther perpetuado la primera noche en que la joven se queda con Max refleja cómo la violación o el abuso sexual tienen, para el abusador, una función moralizante que, como ha explicado Segato (2003), busca arrancarle a la víctima su vitalidad: este acto tiene el fin de instalar en el cuerpo y en la consciencia de la víctima que ha sido despojada de todo, que no tiene forma de defenderse ni de escapar de allí en adelante. Segato ha explicado que existe un “mandato” de violación planteado por la sociedad y que rige el horizonte mental del hombre sexualmente agresivo por la presencia de interlocutores en la sombra a quienes dirige su acto. La antropóloga señala que ese mandato expresa el precepto social de que el hombre debe ser capaz de demostrar su virilidad mediante la exacción de la dádiva de lo femenino o hacia quien muestra (las cursivas son de la autora, que así lo subraya en su texto) *los signos y gestos de la femineidad*.

La entrega de la dádiva de lo femenino es la condición que hace posible el surgimiento de lo masculino y su reconocimiento como sujeto así posicionado. En otras palabras, el sujeto no viola porque *tiene* poder o para demostrar que lo tiene, sino porque debe *obtenerlo* (2003, p. 40).

La obra de Nizri pone de manifiesto cómo la economía simbólica, que como ha explicado Segato en su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), se reproduce en las relaciones de género y puede observarse a través de la historia de la especie y en la vida cotidiana: esa economía en la que “el agresor exige de ese cuerpo subordinado un tributo que fluye hacia él y que construye su masculinidad, porque comprueba su potencia en su capacidad de extorsionar y usurpar autonomía del cuerpo sometido” (p. 46). Segato usa estas palabras para explicar las estructuras de la

violencia a propósito de la violación; pero como ha manifestado la autora, esa estructura, esa economía simbólica pueden ser observadas en la vida diaria.

La novela de Nizri también refleja la noción planteada por Segato sobre la fidelidad entre pares en relación con el mandato de masculinidad. Esto a propósito de la forma en la que Esther fue dada en matrimonio a Max sin que ella lo intuyera, y como una especie de tributo por parte de los hombres de una familia a otra, amparados, además, en los mandatos de su religión: el padre de Esther se siente en deuda con su cuñado, el tío Beny, por la ayuda que su familia recibió de él; y por su parte, el tío Beny manifiesta un alta estima por Max, hermano de su esposa, por provenir y ser este el patriarca de una familia que goza de una posición social más establecida, lo que refleja la noción de jerarquización entre hombres en las sociedades patriarcales de la que han hablado Sau y Segato y que, como han señalado ambas autoras, comporta el robo, la agresión como rutina:

Lo que se obtuvo por conquista está destinado a ser reconquistado diariamente; lo que se obtuvo por exacción o usurpación. Como rendición de tributo en especie o en servicios de pleitesía en un juego de dignidades diferenciadas demandará a la agresión como rutina, por más naturalizado que sea su aspecto. En este sistema siempre a punto de colapsar donde el poder siempre corre riesgo, no existe posibilidad alguna de reproducción pacífica (Segato, 2003, p. 258).

La rememoración de Esther refleja cómo en la historia de la humanidad los varones han tomado de las mujeres el tributo que necesitan para legitimar su orden y la manera en la que el mandato de masculinidad ha exigido y autorizado este robo, de formas brutales pero también de manera más invisible.

La historia de Esther permite pensar que su padre no podía negarse a tomar y brindar la vida de su hija como tributo a otros hombres, con los que está en deuda, que ostentan un lugar superior en la escala familiar y social; en que no podía el tío Beny impedir que Max, su cuñado, tomara la vida de Esther cotidianamente —lo que los convierte a ambos en cómplices, es decir, en interlocutores en la sombra que no exigieron de Max este tributo pero que lo autorizaron y con quienes Max también dialoga y subraya su posición al violentar a Esther—; y de qué Manera Max lo tomaba frente a su cuñado, frente a sus hijos y frente a la misma Esther, a la que moraliza y subyuga para que su posición no sea vea impedida.

Después de relatar la violencia sexual que sufrió, el personaje de Esther reflexionará sobre la noción de amo, de estar consumida, de tener una cicatriz en el cuerpo que ensucia su memoria. En ese capítulo, el que le sigue al relato del abuso, el personaje de Esther empieza a llamar a Max “mi marido”, lo que permite pensar en la resignación como mecanismo de defensa que no funciona como tal en el afuera, porque esta resulta útil para el agresor que seguirá ejerciendo la dominación o apropiándose del tributo de esa mujer a la que ha reducido a causa de la violación. Este texto plantea que fue la violencia sexual y el abandono del padre lo que inscribe en el cuerpo y en la psiquis de Esther la impotencia, que de allí en adelante fue inscrita diariamente a través de la violencia moral como se expone a continuación.

#### **6.2.8. Sobre la eficacia de la violencia moral y el proceso de fagocitación en la madre en la novela de Nizri**

#### 6.2.8.1. Las formas de la violencia moral y su representación en *Vida propia*

En el relato de Esther, la narradora de la novela de Nizri, se pueden identificar con mayor nitidez las siguientes formas de violencia moral ejercidas por el personaje de Max Konenfeld, el hombre al que fue dada en matrimonio, y por la madre de este, Victoria: particularmente se pueden identificar los puntos uno, dos, tres y cuatro en el listado de Segato, que se corresponden a las siguientes acciones:

Sobre el punto 1: del control económico. Esther no tiene permitido trabajar para obtener libertad económica, pero tampoco le es otorgada, ni siquiera de una pequeña cantidad, que pueda invertir en su educación, por ejemplo. De hecho, deberá dar explicaciones sobre el gasto de las compras que hace para la alimentación de la familia e incluso quedará ella en deuda con Max si el valor es mayor a lo asignado o decidido por él.

Sobre el punto 2: del control de la sociabilidad. Durante los primeros años en México, Esther no tiene la posibilidad de entablar relaciones de amistad con otras mujeres de su edad porque es responsable de los niños y de la casa, pero tampoco puede relacionarse estrechamente con su tío ni con conocidos de la familia —el hablar de forma más íntima es una especie de traición para Max—. Al asegurarse de mantenerla al margen la mantiene cautiva; incluso el vínculo con los tres hijos de Max es vigilado por él y por su madre. Los niños se alimentan en su regazo;

entonces, se aprovechan de ella como herramienta de crianza, pero ambos vigilan que no haya lenguaje (de que no haya libros) entre ellos, que no crezca el afecto. Cualquier intento de intimidad es cortado de un tajo. La noche en que Esther estaba contándole un cuento a los hijos de Max sobre una madre pájaro que debe irse y dejar a sus polluelos (los niños seguían sin saber que su madre había muerto) fue interrumpida por la madre de Max que le repitió que esa tarea le correspondía al padre y que ella debía, ahora, encargarse de la cocina (como podrá leerse en un breve fragmento que expondremos en breve).

Sobre el punto 3: del control de la movilidad. Esther no puede ir a visitar a sus padres a Chile porque Max no se lo permite, argumentando que descuidaría sus obligaciones como madre y esposa, lo que resulta en que Esther no vuelva a ver a su padre sino en la muerte de este, y a su madre cuando es ya muy anciana, y la imposibilidad de volver a verles le carcome el corazón.

Sobre el punto 4: del menosprecio moral. Esther, en su infancia, sufrió este desprecio por parte de sus padres por ser mujer. Ambos, a propósito de su tradición, le hablaron de la impureza que se contenía en su cuerpo y en su espíritu, razones por las cuales tenía que abstenerse de mirarse, de preguntar. A propósito del desprecio, es necesario señalar aquí que tanto Max como su madre también ejercen un menosprecio social y económico sobre Esther, ya que le recuerdan constantemente que ella no pertenece a su misma clase social y que sus padres no gozan de la misma condición económica, humillándola al hacerlo.

#### 6.2.8.2. Sobre los mecanismos de fagocitación de la madre

Respecto al proceso de fagocitación de la madre sugerido por Sau, se pueden identificar los puntos tres, cuatro y cinco que se corresponden así: sobre el punto 3, del sometimiento del personaje a través de los procesos “naturales” de la maternidad en tanto trabajo deleznable que él *no puede* hacer: Esther debe encargarse de criar a los tres hijos de Max: la joven era la absoluta responsable, y la culpable de su salud incluso cuando estaba embarazada, incluso cuando el niño había enfermado y adelgazado al extremo en el internado que eligió su padre para él: “Hacerme cargo de Roberto fue abrumador, quizás porque estaba yo tan embarazada. Si cualquier cosa salía mal, si algo le sucedía al niño era yo la responsable” (p. 165).

Además, Esther está obligada a hacer otras tareas de cuidado y limpieza: por ejemplo, su suegra le exige que lave ella misma los pañales de los niños. Sin embargo, no puede decidir nada respecto a su educación u otros temas sobre el desarrollo de los niños, y si intenta opinar es castigada por Max; a veces, incluso, como es impedida de leerles, ya que esa es una tarea que más bien, argumentan ellos, le correspondería al padre o a la abuela: esta acción, el impedimento del vínculo, está relacionada con un punto anterior en relación con las formas de violencia moral, sobre el control de la sociabilidad: Esther está impedida de vincularse estrechamente con los niños que cría. No les puede transmitir el saber del mundo ni el saber relacionado con su persona —los niños, entonces, no pueden estrechar su identificación o amor hacia ella, y como ha escrito Siri Hustvedt en

“Tillie”, amamos aquello con lo que nos sentimos identificados—; sin embargo, sí debe encargarse del trabajo doméstico (esté relacionado con los niños o no): de esta manera es como la usan y fagocitan a propósito de la crianza.

—*Estheeeer! ¿Ké tanto azes ayá arriba?* —rechinó su voz que traspasaba sin dificultad los muros:

—*¿A leer binítesh?, ¿a yenarles a los críos el meolyo de bazura?*

Sobresaltada escondí los libros, me levanté y puse a Chavita en su cuna. Conocía cuánto le molestaba a mi suegra que yo leyera o les leyera a los niños. Al tiempo que bajaba las escaleras el graznido agudo continuaba:

—*Para leer stá el padre, la tía e yo; tú a la kuzina. ¿Sabésh preparar la tapa de espinacas?* (p. 142)

—Sí, señora, muy rica (p. 142).

Como se ha visto, en el relato de Esther puede leerse esta fagocitación de la mujer madre que plantea Sau: la joven tenía tantas obligaciones y recibía tanto maltrato que no había espacio en el día y luego incluso no lo hubo en su interior para leer, para entablar amistad o para, incluso, seguir siendo ella. El siguiente apartado analiza las consecuencias de esta violencia de Esther a propósito de una especie de regresión que parece experimentar el personaje (y que este trabajo identificó como tal al principio de la investigación, pero cuya explicación puede relacionarse con el concepto de indefensión aprendida). En *Vida propia* también aparece relatado cómo la madre, como ha planteado Sau, puede llegar a ejercer como funcionaria del padre —un rol al que el orden del padre ha conseguido disminuirla, como plantea Sau—, esto último a través de las acciones personaje de Victoria, la madre de Max, que rige el control para su hijo, el patriarca de la familia.

En la novela de Nizri está retratada la forma en la que la paternidad absolutista mantiene secuestrada la maternidad. En *Vida propia* está relatado cómo,

a causa de Max, la mujer madre que es Esther solo ejerce labores de cuidado y crianza, y además el vínculo con sus hijos es delimitado casi hasta la imposibilidad y cómo la madre de Max ejerce un control sobre la esposa de su hijo, Esther, pero su vida tampoco parece ser importante para Max. El relato de Esther no da cuenta de que su suegra pudiera haber tenido una vida propia. En la maternidad secuestrada de Esther, así como también la de Regina, su madre, puede leerse cómo el orden simbólico de la madre puede llegar a ser roto, no existir en una familia, o en una sociedad, a causa del control y la violencia que ejerce el orden del padre con el propósito de la continuación de su poder.

Sobre el punto 4: del impedir por medio de las maternidades continuadas que se desarrolle su potencial. Al cabo de muy poco tiempo, Esther, que pasó a cumplir el rol de madre o cuidadora de los tres hijos de Max, deberá luego ejercer ese rol con sus hijos propios. Esta misma forma de fagocitación ya la había vivido de adolescente, junto a su madre, pues era, como hija mayor y también mujer, la que debía, a ojos de ambos padres, encargarse de ayudar a su madre con los cuidados — así, sostenían ellos, aprendería a ejercer sus obligaciones de esposa— de sus siete hermanos, cuestión que le consumía todo el tiempo que hubiera querido dedicar a la lectura o a la contemplación de la naturaleza, por ejemplo.

El relato de Esther pone de manifiesto la manera en que el abuso del poder de la paternidad, como ha explicado Sau, ha impedido que las mujeres continúen con la “trayectoria lógica de lo individual a lo colectivo, de lo particular a lo general, de

lo privado a lo público, de lo inmediato a lo mediato” (p. 22). Entonces, Max, y su madre bajo su dictamen —y probablemente bajo el dictamen de su tradición—, le restan a la maternidad de Esther la dimensión e inversión simbólica y cultural al impedir toda *su correspondiente transcendencia en lo económico, político y social* (estas palabras y el subrayado son de Sau); pero también le impiden transcendencia de su persona.

Sobre el punto 5: de la continuación clónica de sí mismo. El relato de Esther, o su indagación personal, en la manera en la que Roberto va adquiriendo los mismos rasgos de personalidad de su padre a causa de la violencia con la que este trata al niño a propósito de la necesidad de Max de moldearle y doblegarle el carácter. Roberto entonces, relata Esther (capítulo XIV), se vuelve silencioso, impenetrable, tanto que no puede notarse en él ningún atisbo de dolor, como ocurre en Max, y así también va adquiriendo la mirada desafiante. (En un próximo apartado de este capítulo se aborda el mandato de masculinidad en las novelas de Nizri y Ventura Medina). Además, la indagación de Esther también repara en los acontecimientos alrededor del nacimiento de su hijo, Salvador, que no fueron tales cuando tuvo a su primera hija, Regina (a la que llamó como su madre). Sobre la celebración alrededor del nacimiento de su hijo varón, Esther relata:

La gente se acerca, nos toca, nos bendice, jamás recibí tantos halagos. La comunidad me premia por haber alumbrado varón. Ahora soy merecedora de la estirpe, se alegran las guardianas, mi esposo también. Tío Beny ha regalado dieciocho centenarios para el niño y dieciocho para mí, me los entrega personalmente. Por primera vez en mi vida tengo dinero propio, lo guardo en un lugar secreto en casa de Max, mi casa, tengo un lugar secreto. Hasta Max me ha hecho un obsequio: un anillo de esmeraldas (p. 175).

## 6.2.9. Sobre las huellas de la violencia y sus consecuencias en *Vida Propia*

### 6.2.9.1. Las huellas de la violencia a través del tiempo y de la voz

La forma en la que está construido el relato que Esther brinda en *Vida propia* permite observar que el personaje tenía conciencia de la violencia machista que sufría en ella y sobre los demás —aunque no la haya nombrado como tal y más bien haga hincapié en la relación u origen de esta en las tradiciones de su cultura. “Vengo de una raza de mujeres condenadas a movimientos circulares donde no hay lugar para las alas, para el vuelo hacia otros universos. Prohibido avanzar o retroceder la línea marcada” (p. 108). Asimismo, el retrato de Esther que se configura en el texto refleja cómo, aunque en su interior trate de reparar las huellas de esa violencia, aunque siga haciéndolo la mujer que narra en el presente de la anunciación, la joven mujer que fue se va transformando, a veces incluso desdibujando, porque esta tiene la sensación de que todo lo que era, todo lo que le pertenecía le va siendo arrebatado día a día.

Aquí un apunte sobre el tiempo de la voz. En *Vida propia* se pueden distinguir o intuir dos momentos o dos presentes distintos de la enunciación: el primer tiempo presente de la enunciación se inscribe en el tiempo en el que Esther realiza el viaje en barco con su padre hasta México; desde allí la narradora rememora la despedida con su madre y sus hermanos, narra su infancia, su adolescencia y relata los días que tienen lugar en el barco hasta el día de la boda y las primeras noches con Max,

cuando ocurre su abuso. El segundo tiempo presente de la narradora se inscribiría en la vejez del personaje, que ha decidido rememorar y narrar su vida.

El relato desde este tiempo de la enunciación abarcaría desde que llegó a vivir a México con Max, después de su viaje de bodas, es decir, desde el capítulo XIII de la novela, hasta estos días de ancianidad, en los que sola, después de la muerte de Max, decide contemplarse y narrar. En este capítulo, además de percibirse un cambio en el tono de la voz (que, sin embargo, se le puede atribuir a la tristeza y amargura que está experimentando el personaje: como si hubiera crecido de repente) se observan ciertas marcas que permiten pensar que la narradora relata, aunque todavía en tiempo presente, desde un tiempo ulterior (que unas veces parece más distante que otras).

A propósito de esto, es necesario señalar que, en todo el texto, la narradora relata los acontecimientos, incluso reflexiona, en tiempo presente. Esta estrategia narrativa logra que se proyecte el crecimiento y la evolución (así como una especie de retroceso, porque la personalidad de Esther parece desdibujarse a causa de la violencia) en el personaje, al conocerse los hechos que marcaron su vida, así como sus pensamientos alrededor de ellos, desde la niña, la adolescente, la joven y la mujer adulta de edades distintas que fue Esther.

Volviendo al retrato de Esther que se configura en *Vida propia*, en los siguientes fragmentos se pueden distinguir el cambio de su voz hacia

embotamiento, el miedo o la indefensión. El primer fragmento, por ejemplo, trata sobre los anhelos que tenía Esther, y reflejan cómo la joven sentía el impulso de tomar la palabra y usar su voz, esa voz que le estallaba por dentro antes del asalto en su vida: “Voy a platicarle mis planes”, piensa. El segundo fragmento refleja cómo Esther, luego de ser informada sobre su matrimonio, a pesar del miedo por el robo de su vida, que como muestra su rememoración la paraliza y enmudece frente a su padre, aún encuentra la fuerza para enfrentarse a este: “No me conoce, jamás me ha escuchado”, le dice. En contraposición, el tercer fragmento refleja el estado de indefensión que experimenta Esther a causa del miedo que siente hacia Max, por lo que este podría hacerle. Esther verbaliza su estado cuando habla de “un profundo pozo del que jamás (podrá) salir”.

Uno de estos días... pensé y apreté fuerte los párpados como cuando se pide un deseo... voy a platicarle mis planes: ir a la universidad de Santiago, estudiar Arqueología (...); descubrir distintos mares. Desprenderme del destino materno; conocer Santiago y por qué no, otras ciudades, prepararme, volver a casa hecha una profesionista; igual que doña Gabriela, una mujer moderna, educada, eso quisiera. (2000, p. 36).

Cuando todo se calla. El silencio vocifera zumbidos perpetuos, ensordece. Estoy ensordecida. La garganta calza de líquidos amargos, asesina las palabras. Quedo muda. Temblando por el miedo de faltarle el respeto a mi padre, logro concretar un pensamiento, atemorizada lo transmito:

—Mentira, papá, a usted nunca le han interesado mis cosas. Jamás me ha escuchado, no me conoce. Usted se conforma con que yo sea igualita a las del pueblo. Con eso tiene de sobra.

Quedo aprisionada en un pavor que me tiembla. Caigo dentro de un profundo pozo del que jamás podré salir. No temo al dolor físico sino a Max. Se enojará conmigo. Un hombre que ha tenido penas tan grandes ya no resiste los apretones del destino, pierde fibra. No debo mortificarles y tengo miedo de que se enoje, que me mande de vuelta a Chile. (p. 160).

Estos fragmentos reflejan las secuelas a causa del trauma por la violencia en Esther, es decir, la transformación de la psiquis y voz del personaje hacia la indefensión (aunque es necesario señalar aquí que muchas veces Esther usó su voz

para oponerse a las decisiones crueles que tomaba Max con sus hijos, lo que permite plantear con mayor certeza la indefensión respecto a la posibilidad de librarse ella de la violencia de Max, como se verá más adelante). Así como también el hecho de que esa indefensión, respecto a Max, o sea, hacia el sujeto varón que tenía el control de su vida mediante la subyugación de la persona, haya podido ser más profundo a causa del trauma por la violencia ejercida, en primer lugar, por su padre al abandonarla en México, de forma intempestiva, al darla en matrimonio, así como a causa de las secuelas por el trauma ocasionado por la violencia sexual que ejerció Max sobre ella, como ya se ha visto.

#### **6.2.9.2. Sobre las características del trauma y el concepto de indefensión aprendida**

En *Trauma y recuperación: cómo superas las consecuencias de la violencia* (2004), Judith Herman dice que el trauma psicológico es la aflicción de los que no tienen poder. En el momento del trauma, explica la psiquiatra e investigadora, la víctima se ve indefensa ante una fuerza abrumadora: “Los acontecimientos traumáticos destrozan los sistemas de protección normales que dan a las personas una sensación de control, de conexión y de significado” (p. 63). Este texto identifica los hechos que se retomaron en el apartado anterior como acontecimientos traumáticos en la vida o camino de Esther: el hecho de que haya viajado hasta México con su padre sin intuir siquiera los fines que para este tenía ese viaje; que haya sido dada en matrimonio allí, a un desconocido, los días posteriores; y que Max abuse de ella sexualmente en el viaje de bodas.

Estos acontecimientos pueden calificarse como atrocidades porque cifran el robo de la vida de una persona, y porque pueden inscribirse en la categoría de acontecimientos traumáticos a causa de la forma en la que se cifraron y consecuencias de estos. Estos hechos sufridos por Esther a causa de la decisión de su padre y de las acciones de Max implican, siguiendo las palabras de Herman sobre el trauma, una amenaza contra la vida o la integridad física, un encuentro personal con la violencia; estos además ocasionaron que Esther se tenga que enfrentar a la indefensión y el terror, como se ha visto. Según el *Comprehensive Textbook of Psychiatry*, señala Herman, “el denominador común del trauma psicológico es un sentimiento de “inmenso miedo, de indefensión, de pérdida de control y amenaza de aniquilación” (p. 64). Pero ¿qué acontecimientos exactamente se pueden inscribir como traumáticos? Sobre ello, ha señalado Herman:

La dimensión de los eventos traumáticos no puede ser medida en una única dimensión. No obstante, se han identificado ciertas experiencias que pueden aumentar la posibilidad de ser dañados, como, por ejemplo, ser cogidos por sorpresa, atrapados o expuestos hasta llegar al agotamiento. Las posibilidades de ser dañados también aumentan cuando los acontecimientos traumáticos incluyen la violación o daño físicos, verse expuesto a una violencia extrema o ser testigo de una muerte violenta. En cada uno de los casos la característica sobresaliente del acontecimiento es su poder para provocar una sensación de indefensión y terror (p. 64).

La dimensión de estos hechos sufridos por el personaje de Esther, su identificación como acontecimiento traumático, permiten explicar cómo fue que esa joven curiosa, apasionada y rebelde que fue Esther, que luego también mujer y madre, no pudiera evitar o huir de esa violencia. Es decir, que permiten explicar también qué hace tan eficaz la violencia moral ejercida sobre ella, su posterior fagocitación sistemática. Este análisis recoge el concepto de impotencia aprendida y la relación de este con la teoría de Lenore Walker en su libro *El síndrome de la mujer*

*maltratada*, con el objetivo de reparar en las consecuencias de la violencia a través de la voz y las características psicológicas del personaje que se van modificando a través del relato.

En este libro, Walker explica que la teoría de la impotencia aprendida (estudiada por primera vez por Martin Seligman) señala que la habilidad de percibir la propia efectividad para poder controlar lo que le sucede a uno puede verse dañada por ciertas experiencias adversas que ocurren a causa del trauma. Pero, explica la investigadora, el concepto no plantea que esa persona sea impotente o se haya convertido en impotente o indefensa, sino que esta persona ha perdido la habilidad de creer que puede salir de esa relación. Mas, en su lugar, crea un sinnúmero de estrategias para mantenerse a salvo, aunque el precio a pagar sea soportar los abusos.

Así lo explica Walker: “La clave no es la estructura de la impotencia, sino comprender que las conductas negativas y aleatorias dirigidas contra una persona pueden hacerle creer que, con su forma natural de combatir, no logrará poner fin a semejante abuso” (p. 142). Es decir que la habilidad de Esther para imaginar siquiera la posibilidad de librarse de la violencia de Max está rota a causa del trauma ocasionado por la entrega de su vida de forma intempestiva, el abuso sexual y la violencia moral que sufrió por su parte a través de los años. Esta es la razón, sugiere Walker, por la que la víctima deja de intentar ponerle fin a la violencia que sufre.

Nuestra investigación, sin embargo, demuestra que las mujeres cambian sus destrezas de escape por unas defensivas y, hasta que no recuperen la certeza de que pueden escapar a salvo, es decir, hasta que no son capaces de librarse de la impotencia aprendida, no ponen fin a esa relación de forma psicológica. (p. 129).

Esto puede verse en Esther, que establece estrategias para mantenerse a salvo de Max y de su suegra y mantener a salvo a los niños de su padre. Es decir, que hace referencia a cuándo y de qué forma referir ciertos temas con él, cómo comportarse según su voluntad, cómo sentirse un poco libre cuando nadie la ve. Así también, queda reflejado en Esther a través de la segunda mitad de su relato, a lo largo de todas las edades desde su madurez hasta su ancianidad, sobre todo cuando, al viajar a Chile con sus hijos Regina y Nessim, gracias a su tío Beny, planea quedarse allí para siempre, sin exponer su decisión ni siquiera a sus hijos. El personaje siente que solo desde allí, una vez en la que era su casa, en el que era su país, podrá ponerle fin a su relación con Max, escapar de su sometimiento. Sin embargo, Esther retrocede en su anhelo y decide volver para que sus hijos puedan crecer cerca de su padre. También puede verse en la corriente de pensamiento del personaje a propósito de la muerte de Max: entonces la narradora rememora sus sensaciones tanto de condena que llega a su fin como de indefensión o falta de herramientas para enfrentar la vida ahora que se ha quedado libre de su mando, de las tareas para su vida y la de los niños que cada día le imponía.

Las huellas de sometimiento del personaje, más que la indefensión, aparecen relatadas al final de su rememoración, en el tiempo presente de la enunciación, cuando la narradora relata que ha decidido hacer cosas que antes nunca se atrevió a hacer, como sentarse a presidir la mesa de su familia, comprar regalos para sus nietos, hablar sobre su vida, abrir las alacenas y las ventanas de su casa, siempre cerradas. Cosas pequeñas que antes, a causa del miedo hacia Max y la necesidad de

obedecer a sus órdenes para sobrevivir, se sentía impedida de hacer, y que ahora, solo después de su muerte, siente que tiene la posibilidad y la capacidad de hacer, que todas esas cosas pueden ser hechas por ella. Solo entonces, casi al filo de su muerte, cuando tiene la certeza de que Max no está más, ni siquiera su fantasma, siente que puede hacer uso de su libre albedrío.

A través de Esther se pueden explicar, entonces, algunas de las causas, quizás las más profundas, que intervienen en el hecho de que la madre, como en el caso de la madre en la novela *Entre los rotos*, como se verá en breve, no puede tenderle una mano a su hija.

#### **6.2.10. De la rememoración alrededor de los vínculos imposibles en *Entre los rotos*, de Ventura Medina**

##### **6.2.10.1. De la rememoración sobre las imágenes de los padres**

Los retratos de los padres y del hermano que se cifran en la novela estudiada de Alaíde Ventura Medina, *Entre los rotos*, están compuestos a través de la descripción minuciosa de detalles significativos que guarda en su memoria la hija, la hermana mayor, que es la narradora (sin nombre asignado) de la historia. Es ella quien, desde un tiempo ulterior, relata aquellos acontecimientos que la marcaron a ella y a su hermano: un tiempo no demasiado lejano a aquella infancia que compartieron, pero cercano a la repentina muerte de este. La narradora relata desde el saber —o no saber aún— de su presente, mientras indaga en estos

acontecimientos, pero también con la perspectiva de la mirada de la niña y adolescente que fue. “Lo primero que me pregunto es quién nos habrá tomado esta foto, si en ella aparecemos los cuatro. En esa época no recibíamos vistas en casa. A papá no le gustaba” (p. 13).

La narradora, desde el tiempo presente de la enunciación, no mira desde lejos los acontecimientos y a los personajes de su historia, sino que más bien parece intentar completar o desentrañar a sus padres y hermano, también a ella misma. Los retratos de los padres y del hermano que se configuran en esta novela, entonces, están hechos de esos gestos que están contenidos en el interior de la narradora y que esta parece necesitar recomponer para entenderse a sí misma, pero sobre todo, quizás, para entender qué le ocurrió a su familia, a causa de la violencia.

En su relato se cifra una rememoración de la historia familiar, atravesada desde que ella puede recordar, por la violencia machista ejecutada por su padre (un padre gigantesco y estruendoso), que se marchaba y volvía de casa de forma repentina, después de golpear brutalmente a su madre; y que, además, ejercía violencia sobre los demás miembros de la familia, sobre la narradora y sobre su abuela, pero sobre todo también sobre su hermano pequeño, a quien golpeaba.

Esta rememoración también brinda el relato de su propio camino, pero tiene a Julián, su hermano menor, herido irreparablemente por esa violencia, en el centro del recuerdo, guiando la mirada de la narradora; entonces, en su relato se cifra una

búsqueda alrededor de él; también una búsqueda de la madre, aunque desde la distancia; y, además, se cifra una indagación alrededor de esa violencia que sufrieron. Mientras indaga, la narradora sigue el hilo que los une a ella y a su hermana durante la infancia, ese hilo que también los separa, y que sin embargo los mantendrá unidos a través de la memoria: ser testigos, siguiendo sus palabras, de la misma guerra, de la misma masacre. “Hermano: compañero, cómplice, testigo Ojos que vieron la misma guerra” (2021, p. 142).

En aquella época, él todavía hablaba. Era como cualquier otro niño, quizás un poco más tierno que la mayoría. Tenía la manía de repetir un mismo chiste hasta asegurarse de que todas las personas de la casa lo hubiéramos oído. También cantaba canciones de la radio sin saber exactamente sin saber qué significaban.

*Wiwilí ni ayer o somoarí* (p.13).

La narradora no indaga de forma particular en el pasado, es decir, en la infancia, o la historia personal de ninguno de los padres antes de ser padres (hay un pequeño relato —así también compuesto por los gestos que puede ver en una fotografía— sobre su madre en la adolescencia relacionado con la unión con su padre, que sin embargo amplía al personaje, porque muestra que no tuvo tiempo para otras experiencias antes de esa unión). La composición de los retratos de los padres a través de sus gestos, de sus pocas palabras y de lo que puede ver o imaginar desde fotografías se puede corresponder con la falta de comunicación, con el vínculo roto entre ella y sus padres desde la infancia.

Es decir, la narradora no puede componer el retrato de sus padres de otra forma más que con las imágenes que asaltan su memoria y con su interpretación de

estas y de las fotografías de Julián, porque de niña o de adolescente no podía (ni puede, en el tiempo presente de la enunciación) acceder a ellos. En medio de la violencia, que ella recibía y que él ejecutaba, no hubo tiempo ni posibilidad ni deseo para la transmisión de la historia personal o del mundo interior por parte de los padres a la hija, salvo en momentos y en circunstancias particulares: el padre solía contarle anécdotas, de las que la niña no era parte, sobre su vida a otros, todos desconocidos para la niña, vendedores o amigos con los que coincidía o mujeres a las que intentaba seducir. Así también, oía desde la distancia historias que la madre le cuenta a Julián. En ninguno de los dos casos esas historias estaban dirigidas a ella.

Como se ha señalado, la narradora intenta ahondar en la violencia que sufrió su familia y en las consecuencias de esta, sobre todo en ella y en su hermano. Aunque no haya diferencias demasiado significativas en la manera en la que se configuran los personajes de los padres a lo largo del texto; o sea, no se retrata en sus distintas dimensiones a uno mientras que no se narra al otro de la misma forma, o que no se borra la historia de uno en contraposición al protagonismo de la historia del otro; sí que ocurre que en la rememoración de la narradora se puede observar la forma en la que se lleva a cabo dentro de su personaje la ruptura con la madre y la identificación con el padre, hito del camino de la heroína.

Ambos padres aparecen también girando en el centro del relato, pero quizás la madre aparece vista desde una cierta distancia, mientras el padre aparece más nítido, más próximo. Ello no solo se corresponde con la ruptura e identificación con uno y

otro; también se corresponde con el hecho de que la historia brinda una indagación sobre la violencia ejecutada por el padre y sus consecuencias en los miembros de la familia. Se corresponde también con el hecho de que la violencia ejecutada por este era gigantesca, y que su madre trataba de permanecer lejos de esta, de él, del mundo.

No obstante, el lenguaje y la forma de interpretar los acontecimientos de la narradora, con la perspectiva de la niña que fue y desde la joven mujer que está tratando de entender, alrededor del padre y de la madre, dan cuenta entonces de este proceso en su camino y permiten desentrañar los mecanismos que hicieron que se llevara a cabo una y otra. El hilo que sigue la narradora mientras rememora e indaga es Julián, que, como se ha dicho, es el centro del relato. Su rememoración, además, se sirve de las fotografías familiares que el joven conservó:

En la foto mi hermano trae puestos los tenis blancos que nos causarían tantos problemas. Los bordes de las suelas están limpios, señal de que ha pasado todo el día esquivando los charcos. A la hora de tomar la foto la operación ha sido todo un éxito. Hemos logrado volver a casa sin hacer enojar a papá.

No contábamos en ese momento con la fiesta patronal que cerraría el acceso a nuestra calle. De pronto un buscapié diminuto, imperceptible, se estrelló contra mi zapato. Mi hermano tuvo que pisarlo para apagar el fuego. El olor a hule me sigue provocando el llanto (p. 16).

Hay una concordancia entre estas fotografías y la cadencia y el ritmo del relato de la narradora que puede corresponderse con su indagación en el tiempo presente: los gestos de ambos padres y sus palabras están relatados de forma fragmentaria, casi suspendida, como si la narradora estuviera relatando imágenes fijas que han surgido en su memoria y que intenta interpretar, pero ella además, a lo largo del relato, interpreta lo que esconden las fotografías que ha guardado Julián.

Esa noche fue una de las más oscuras y frías de aquella época. Yo tenía como ocho años, pero recuerdo haber mojado la cama como si tuviera tres o cuatro.

Si no mal recuerdo, esa era la primera vez que papá le pegaba a mi hermano. Su cuerpo no estaba acostumbrado al dolor todavía (p. 16).

Esa cadencia y su posible relación con la contemplación de las fotografías en el presente de la enunciación puede percibirse en la descripción de los hechos de forma fragmentaria, como si estos estuvieran congelados en el tiempo, justamente como las fotografías que guardaba Julián y que ella está mirando. Ello se corresponde con las formas de la rememoración: las imágenes y el entendimiento iluminado de repente. El siguiente fragmento da cuenta de la voluntad y el proceso de la narradora sobre la rememoración en el tiempo presente de la enunciación.

¿Qué son los recuerdos sino un conjunto de verosimilitudes? Lo más cercano posible a la verdad y al mismo tiempo algo completamente ajeno. Los hechos que pudieron haber sucedido. A los que volvemos una y otra vez, pues los llevamos guardados en el bolsillo (p. 133).

La obra de Ventura Medina alumbra, a través de la indagación y rememoración de su narradora, los movimientos que se producen en los seres humanos al recordar: el entendimiento, la creación, la felicidad (o el profundo dolor) por su certeza. Esos movimientos que, como ha indicado Paul Ricœur (2003)<sup>21</sup>, se producen cuando ha pasado tiempo, ese intervalo entre la primera impresión y su retorno, ese tiempo que recorre la rememoración. Ese es el tiempo que se inscribe su relato y, por ello, este refleja las formas y la necesidad de la búsqueda, del entendimiento de los hechos.

---

<sup>21</sup> Véase: *La historia, la memoria y el olvido* (Ricœur, 2003).

Papá había desaparecido sin dejar rastro.  
Rastro: despojo. Señal de que algo ha sucedido. Indicio.  
¿Qué habrá sido? (p. 53).

#### **6.2.10.2. Sobre el padre gigante y el silencio sobre la madre: identificación y ruptura**

Sobre los retratos de los padres, son frecuentes las imágenes del cuerpo del padre que evidencian la violencia a punto de estallar en contraposición con las del cuerpo de la madre con la violencia ejercida por este sobre su cuerpo: “Papá perdió la paciencia. Su expresión reveló que estaba a punto de atacar a mi hermano. Fosas nasales abiertas, frente roja, movimientos bruscos de cara y de manos” (p. 71). Son frecuentes también los pasajes en los que el padre rompe todo a su paso, mientras que la madre desaparece después de haber sido violentada. También se relata, alrededor de las imágenes de la madre, el silencio sobre su dolor.

La espalda de mamá era una constelación siniestra. Cicatrices de varios colores y en distintos relieves. Pinté con yodo un mensaje sobre su piel. Alguna clase de grito sofocado. Igual que el llanto que brotaba sobre mis ojos, algunas noches, sin motivo aparente.  
Cicatriz: recordatorio, mamá.

En los siguientes fragmentos se puede identificar a la narradora, mirando desde del personaje, es decir, desde la niña que fue desde el presente de la enunciación. En el primero narra lo que vio o recuerda alrededor de una de las tantas veces en las que su padre les abandonó inesperadamente (ocurrió durante un viaje, en el hotel); en el segundo relata lo acontecido una de las veces en las que su padre volvió, también repentinamente.

Entre sombras vi a papá huyendo a mitad de la noche. Dinero en la mesita del teléfono: ocho cientos nuevos pesos. Un autobús de segunda, con asientos húmedos de sudor y chicles pegados en el filo de la ventanilla. Parar a media carretera para ver un hueco gigante en la tierra. Una zanja de paredes escarpadas donde las familias felices podían retratarse. Mamá dormida en su asiento. Las pastillas haciendo hojalatería a lo largo y ancho de su cuerpo. El ojo derecho: un tumor expuesto y reventado. Su espalda: un mapa en el que papá trazó sus huellas” (p. 37).

Papá entró al departamento por primera vez. En pocos minutos ya se había adueñado del espacio. Él y mamá se sentaron frente a frente, en la mesa de la cocina. Julián y yo ocupamos las sillas restantes. La abuela se mantuvo de pie, desgranando elotes en la tabla de picar.

Se veía excepcionalmente grande, papá. Piernas abiertas y una mano apoyada en el muslo. Relajado. Siempre había sido alto y grueso, pero en la pequeñez del departamento su presencia se agigantaba (p. 67).

En el primer fragmento, la abuela se queda al margen del padre y de la escena; la madre permanece inmóvil después de que este la violentara y les abandonara. En ambos, el cuerpo del padre se proyecta enorme, a la luz del sol o en la oscuridad. En el segundo, el cuerpo de la madre, violentado, aparece hacia atrás. Estos fragmentos, además de dar cuenta de cómo aparecen uno y otro personaje, también dan cuenta de cómo la vida de todos los miembros de la familia se detenía o se descarrilaba según lo que ordenara o ejecutara el padre.

Mientras retornan las imágenes de su infancia, la narradora contempla ciertas palabras que conforman su relato, esas que tienen un filo particular, una doble hoja. La narradora se detiene en ellas para reflexionar sobre su significado en el mundo exterior y sobre el significado que tienen para ella o que podrían tener para su familia. Este papel que cumplen las palabras como disparadores de la memoria, de búsqueda para la narradora, hace referencia a un lenguaje de dolor, de horror incluso, que es y no es compartido, que existe pero no se nombra. Ocurre que en esta familia todos sus miembros comparten un mismo lenguaje de dolor, y, sin

embargo, no han hablado de ello, impedidos por la violencia, que ha tomado también sus voces.

Por ejemplo, a propósito de la rememoración de la violencia que ejercía el padre sobre la madre y el hermano, de las promesas que ofrecía este después, la narradora piensa en estas palabras, en los recuerdos que estas le traen: “Hospital: limbo. Luz blanca que cubre los demás colores. Rojo, negro, morado y verde desaparecen en la blancura. Limpieza. Una página en blanco permite empezar de nuevo” (p. 51). “Generoso: que da, que ofrece. Regalos, consejos no pedidos, órdenes, golpes” (p. 37). “Inteligente: dos más dos son cuatro. Cuatro los niños que rodearon a Julián a la salida. Uno por uno es uno. Uno es papá pegándole a Julián por no haber sido lo suficiente hombrecito” (p. 23).

#### 6.2.11. De la ruptura con la madre e identificación con el padre

¿Por qué una adolescente, todavía niña, querría identificarse con una persona capaz de herir a todos a su alrededor?, ¿por qué se alejaría de su madre y su madre de ella?, ¿cuándo y cómo esta hija, la narradora de *Entre los rotos*, se identifica con el padre y se aleja de la madre? En el texto no se puede identificar un momento específico que explique o configure uno y otro. Ambos procesos parecen ocurrir a través del tiempo, a causa de varios acontecimientos, de pequeños hechos y gestos. Lo que sí puede intuirse, o incluso señalarse, es que durante la infancia de la narradora hubo una cercanía, incluso una complicidad con su madre, y un rechazo hacia su padre y su comportamiento.

A propósito de una fotografía en la que aparece un vendedor de globos, la narradora relata cómo el padre le aventaba los billetes al vendedor, y ella, entonces, odiaba este gesto. También hace referencia a un gesto suyo, un gesto que era secreto porque lo hacía fuera del alcance de su padre, un gesto suyo que compartía a quienes consideraba sus amigos, con quienes se sentía segura. “Todo lo que yo podía darle a mi amigo en aquel entonces era una sonrisa espontánea, la misma que yo reservaba únicamente para mi mamá y los abuelos” (p. 16).

#### 6.2.11.2. La distancia sobre la madre

En algún momento, sin embargo, ocurre un destierro respecto a la madre. No se puede definir cuándo y cómo ocurrió. La narradora, no obstante, empieza a notar y a referirse a su silencio, a su cualidad de esquivo. Rasgos que la madre parece tener frente al mundo. Describe esto de su madre alrededor de un juego, de la infancia de ambos niños, y de la forma que habían encontrado, aunque quizás sin ser conscientes de ello, de revertir la violencia de su padre. A causa de este juego, la narradora inscribe o vincula al padre con el lenguaje.

Ocorre que el padre les obliga a aprender definiciones de palabras de memoria. Cuando Julián no las sabía, el padre le arrojaba el diccionario a la cara. El juego de los niños consistía en inventar definiciones en lugar de aprenderlas de memoria: “No queríamos describir el mundo, sino crear uno propio” (p. 22). A propósito de esta dinámica que ella y Julián inventaron y que siguieron jugando a través de los años, la narradora señala que su padre nunca entendió el juego, o más

bien la razón de su juego, mientras que a su madre nunca le interesó entenderlo. A pesar de su violencia, la narradora le asigna su obsesión por el lenguaje a su padre; entonces, y a razón del silencio de su madre, le otorga a aquel el habla y borra el orden simbólico de la madre, es decir, su autoridad.

Papá: a quien le debo mi obsesión por el lenguaje, porque me enseñó a odiarlo y por eso llevo toda la vida tratando de domarlo.

Mamá: cualidad de esquivar, silenciosa.

Mi lenguaje materno es el silencio (p. 22).

Había sido rota para entonces la complicidad con la madre. No había cercanía, ni la calidez que pudo haber habido en los primeros años de infancia. Su lenguaje entonces se borró. A propósito de ello, se puede reflexionar en la eficacia de la violencia, por ser gigantesca, de tomar incluso lo que proviene de la madre, es decir, el lenguaje, como ha planteado Muraro. En la dimensión simbólica de esta dinámica se puede ubicar uno de los posibles orígenes de la ruptura con la madre: la hija la señala silenciosa, muda, pero ello responde a la violencia que sufría en manos del padre de la hija, su pareja. En la dimensión simbólica de esta dinámica, además, se puede inscribir el hecho de que la violencia del padre, o a pesar de ella, este consigue, en palabras de la filósofa italiana, presentarlo como verdadero autor de la vida, mientras borra el legado de la madre (y ello porque borró su voz primero). En esta dinámica puede inscribirse estas palabras sobre el orden simbólico de la madre que fue y que ha sido roto.

De ella aprendimos a hablar y ella fue entonces garante de la lengua y de su capacidad de decir lo que es. Entonces, la autoridad de la lengua era inseparable de la madre. Pero ella no tiene autoridad en nuestra vida adulta y ésta, yo pienso, es la causa de la incompetencia simbólica a la que antes me refería (p. 209).

En su rememoración, la narradora señala que la madre y su hermano solían aislarse juntos, arroparse el uno al otro. Ocurre que Julián sufre violencia física por parte del padre, una violencia brutal, que este además ejerce de forma sistemática. En una ocasión, a los seis años, el padre lo arroja por la ventana. La familia incluso tiene que ocultar al niño, que deja de ir a clases a razón de las marcas de los golpes.

A partir de aquella época papá le pegó a Julián casi cada semana. No sé si en algún momento los golpes se volvieron más tolerables para mi hermano. Algunos días lloraba más fuerte que otros. Entonces papá tomaba medidas excesivas como aventarlo por la ventana o apagar un cigarrillo en su brazo.

Diminutivo: que disminuye algo. Pequeñez, cuidado. El bracito de un niño de seis años. Apelativo cariñoso. Julián nunca fue Juliancito (p.22).

La relación de la madre y el niño, que comparten el ser violentados físicamente, empieza hacerse más profunda, casi simbiótica, como identifica —con mayor dolor y amargura con el paso de los años— la narradora. Los siguientes fragmentos reflejan el cambio en el tono de la voz a causa de esa unión: el primero muestra el anhelo de ese mismo cariño; el segundo, el desprecio por la unión. Ambos, sin embargo, reflejan dolor.

Por fin la encontré, sentada al lado de mi hermano, sosteniendo su mano. Otra vez Julián había llorado. Otra vez estaba encerrado en sí mismo. Había en la escena toda la ternura y gentileza que una madre puede profesarle a su hijo. Toda la devoción y el cuidado que yo anhelaba y para mí. Pero que yo no recibía, porque yo sí hablaba. Porque yo no era un animal moribundo. (p. 86).

Cuando estaba con mamá, todo en ella me irritaba. Tímida. Apocada. La ternura que algún día me habían provocado sus gestos ahora me causaban vergüenza. Hubiera querido arrancarle el liquen que traía siempre pegado a la piel: mi hermano Julián. Ambos una entidad amorfa e intrascendente. Una presencia incómoda en pos de la invisibilidad (p. 97).

Es necesario señalar que esta violencia no es ejercida sobre la niña, a quien el padre no golpea, pero sí manipula y agrede psicológicamente. Julián, además, es violentado en la escuela por otros niños. El padre lo golpea por no saber ser un

hombrecito, por no saber defenderse. A propósito de ello, la narradora relata un intento de la madre por hacer sentir mejor a su hijo; o, más bien, un hecho en específico: la madre le regala al niño una fotografía suya, de cuando era adolescente. Este hecho, además de explicar y vincular con su persona la afición de Julián por la fotografía (así como su deseo de guardar las fotos familiares a pesar del dolor), habla de la transmisión por su parte de lenguaje, de herencia, incluso de esperanza, al niño.

#### **6.2.11.2. Sobre la necesidad (y el silencio alrededor) del vínculo madre e hija**

A propósito de la foto de su madre, aquella que le regaló a Julián, la narradora señala que ella sale en esta foto de alguna manera: porque se parece mucho a su madre, lo que revela cierta identificación con ella o incluso el anhelo de compartir algo con ella, porque quien señala ese parecido es la mujer adulta que narra. Lo que refleja el anhelo por la madre, la necesidad que tuvo y tiene la hija de recibir o tener un hilo, aunque fuera uno muy delgado, que la conduzca hacia ella. Ello también se hace evidente en la búsqueda alrededor de su persona que se cifra en el relato. El siguiente fragmento de la novela de Ventura Medina también da cuenta de la distancia con la madre y de su necesidad:

Para mí no era fácil saber si mamá me quería cerca de ella o si me consideraba un estorbo. Nunca habíamos sido especialmente unidas. Desde chica yo siempre había sentido que sólo tenía ojos para Julián. Ella y yo nunca hablábamos de nada que no fuera mi hermano, la casa, la escuela o los abuelos. Reservaba para Julián algunas historias sobre su vida antes de casarse. A mí me gustaba escucharla, a lo lejos. Sabía que no le molestaba que lo hiciera (p. 73).

Como se ha visto, el silencio y el distanciamiento en la madre de *Entre los rotos* pueden intuirse como rasgos o acciones del personaje a causa de la violencia que ejercía el padre de los hijos, su marido, sobre ella. Sin embargo, el relato de la narradora señala que ese silencio y esa distancia ocurría, sobre todo, en el interior de su vínculo: la madre parece ser más cercana con la abuela y el niño. Necesita ser acogida por su madre, que la cura, y acoger al niño, para curarlo y arroparlo ella.

Empero, es necesario señalar que es con ellos, durante los años en los que convivieron con el padre, con quienes compartía o se permitía compartir el dolor por la violencia física que sufría: era su madre quién le curaba las heridas por los golpes y era Julián a quien ella acogía después de ser golpeado. Cabe la posibilidad de pensar en un distanciamiento con la niña para librarla de esa carga emocional. Sin embargo, no se pueden identificar, porque no se relata, la transmisión de esa decisión u otros sentimientos alrededor del vínculo de la madre a la hija, ya que no había intimidad, sino más silencio entre las dos. Como se ha visto, la transmisión de historia personal de la madre era recibida desde la distancia por la niña, y, al menos en apariencia, brindada a Julián.

De la misma forma, la narradora se detendrá varias veces a lo largo de su relato/indagación a propósito de la ruptura con la madre, lo que nos permite sostener que ciertamente había en el personaje una herida y la necesidad de reparar esta pérdida. Aquí es importante señalar que el padre desaparecerá del relato después de su muerte (este acontecimiento señala el punto en el que la narradora, cuando era

ya una joven estudiante de universidad, empieza a distanciarse de él y a identificarle como victimario). Sin embargo, esa ruptura con la madre seguirá siendo inexplicable y dolorosa. Por ejemplo, a propósito de su madre, que solía cuidar animales enfermos en casa, señala: “Mamá era un refugio para los desafortunados. No para mí” (p. 103).

Además, la narradora buscará alrededor de la ruptura con la madre una justificación. Algo que justifique el actuar de una y otra, para consolarse, para seguir adelante. A propósito de la relación estrecha que parecen tener su madre, la abuela y Julián, dice: “Me convencí a mí misma de que la variable que había determinado el cambio de dinámica entre ellos no había sido mi ausencia, sino la abuela” (p. 117).

#### **6.2.11.3. Sobre vínculo roto entre la madre y la hija: de la culpa y la traición**

Por otra parte, hay varias marcas en la rememoración de la narradora que permiten señalar que el silencio de la madre sobre la hija también pudo ser ocasionado por el sentimiento en la madre a causa de una decisión de la niña, pues esta quiso seguir viendo a su padre después de que se produjera la ruptura definitiva del vínculo entre ambos (el padre y la madre) y después de que Julián se añadiera a esta ruptura. El silencio sobre la hija pudo haber sido una especie de castigo, quizás ejecutado de forma inconsciente, porque la niña no rompe la relación con el padre cuando el resto de la familia (la madre, la abuela y Julián) lo hace.

La narradora y su hermano habían ido a pasar un fin de semana a la nueva casa de su padre, en la que no había sitio (porque no había intención de que lo hubiera) para ninguno de los dos. Los adolescentes peleaban por el colchón. El padre estuvo a punto de golpear a su hermano, pero Julián, que solo hablaba unas pocas palabras con su madre, pronunció la palabra ‘no’ y se marchó de esa casa y del padre para siempre. Ella se quedó a pesar del temor de que la maltratara.

A la mañana siguiente, me preparó el desayuno más espléndido. Huevos revueltos. Jugo de naranja. Incluso me dejó comer salchichas y tocino. Accedió a compartir conmigo un pedazo de pan de dulce. No aludió a mi gordura cuando le dije que ya me había llenado.

Julián no volvió a casa de papá. Yo sí volví, varias veces (p. 72).

Si no, al menos, estas marcas permiten señalar la intención de la narradora de contar que en el vínculo hubo una especie de traición o distanciamiento mutuo (la narradora también hace referencia a haber traicionado a su hermano por esta misma decisión) a causa de la elección de una y otra: ambas, la madre y la hija, a causa de distintas circunstancias, eligieron a otro: al hijo y al padre, respectivamente.

No busco justificarme. Desde muy pequeña siempre supe el tipo de persona que era papá. Igual me dejé envolver. Intentaba proyectar una imagen de rudeza, pero a los dieciséis años papá me regalaba el abrazo que siempre me había negado. Y que nadie más me ofrecía. ¿Qué había de malo en tomarlo? (p. 74).

#### **6.2.11.4. De las palabras alrededor de los padres**

Cabe en este análisis, a propósito de las imágenes de los padres, reparar en la diferenciación de la que da cuenta la narradora respecto a lo que representan el padre y la madre a través de rememoración: él es la fuerza y ella es una sombra. Este desprecio por lo femenino, esta idea oscura y pequeña sobre lo que era la madre a

ojos del padre, es sembrada cotidianamente por este en la narradora, que ejercía violencia moral tanto en la madre como en la niña. Para violentar a la madre y a la niña, el padre ejercía violencia moral a través de la figura de la madre: comparándolas, vinculándolas a través de su desprecio.

Por ejemplo, la narradora repara en los adjetivos con los que su padre la describía, y los comentarios que hacía sobre su mamá: “*Exagerada, histérica, chillona, ya estás como tu mamá*”, “*lo que tiene de bruta lo tiene de fea*” (p. 99). En contraposición repara en características del padre que tienen que ver con la dominación y la crueldad. Así lo rememora al narrar una discusión con Julián: “Por esas fechas yo empecé a creer que enfrentarme con otros era una habilidad deseable. Me atraía la gente que sabía discutir con fiereza. Pelear. Dominar. La gente que se rendía no valía nada” (p. 222).

La narradora, en su rememoración, también se detiene en el hecho de que necesitaba aferrarse a su decisión de rehusarse a ser o, al menos, intentar no ser ella también esa sombra, que le disgusta, que le avergüenza, aunque esto signifique tomar la herencia del padre que lo ha roto todo a su alrededor, además de obligarse a ignorar de forma consciente toda la violencia que el padre ha ejercido —todo esto mientras está creciendo, transformándose en adulta, prácticamente en soledad— para poder aceptar el cariño impostado e intermitente de su padre.

A propósito de la indagación que se cifra en su relato y de las palabras de los padres, otros pasajes del texto ilustran cómo la narradora disecciona todo aquello

que, de forma azarosa e inconsciente, heredaron o tomaron ella y su hermano de sus padres. Los siguientes fragmentos<sup>22</sup>, además de dar cuenta de ello, retratan a los padres, pero también arrojan luz alrededor del vínculo con ellos que formaron uno y otro hijo, también a partir de sus gestos, además de alumbrar alrededor de qué elementos de uno o de otro padre pudieron configurarse los hijos.

Algunas cosas que heredé de papá:

- La piel peluda
- Los huesos anchos
- La capacidad de herir
- La amargura
- El gusto por la música ranchera
- El apetito
- La soberbia
- El don de la traición des preocupada

Algunas cosas que me hubiera gustado heredar de papá:

- Su pericia al volante
- Su sentido del humor

Su elocuencia (p. 90).

Cosas que Julián heredó de mamá:

- Su complexión delgada, casi esquelética
- La delicadeza de sus movimientos
- Las cejas puntiagudas
- El pelo delgado y lacio
- Los dedos de los pies
- El silencio
- La fascinación por lo dulce
- El amor por los animales
- La mirada esquiva
- La disculpa fácil
- Las ojeras
- El miedo a estorbar
- Temores varios

Cosas que yo heredé de mamá:

- La forma de la cara
- La boca y algunas expresiones (p. 79).

---

<sup>22</sup> Estos fragmentos han sido citados manteniendo la misma forma en la que aparecen en el texto, que se corresponde a la edición de *Entre los rotos* publicada por Tránsito Editorial en 2021.

La narradora revela en su rememoración que en cierto momento ejecuta una elección: inscribirse en el equipo del padre. Esta elección del personaje puede, o quizás tiene, su origen en el hecho de que no encuentre ya no solo cobijo, sino un lugar, al lado de su madre. Como se ha visto, aunque la distancia entre la madre y la hija vaya ocurriendo progresivamente, a causa del silencio de la madre, a causa de su preocupación por el hijo más frágil, esta distancia parece cifrarse o volverse insondable cuando la niña elige seguir viendo al padre, pero esta elección a su vez es ocasionada también porque no encuentra cobijo en ella.

Esta distancia se mantendrá a través del tiempo: después de muchos años, después incluso de que el padre haya muerto, la madre llamará a la casa donde viven ambos hermanos, pero no pedirá hablar con su hija. No tendrá palabras para ella. El relato de ese recuerdo permite reflexionar sobre cómo incluso las víctimas, en este caso la madre, colocan la culpa o su dolor sobre otras víctimas del mismo victimario, en este caso la hija.

Durante los dos años que viví sola en la ciudad, mamá me llamó muy pocas veces. Cuando empecé a vivir con Julián, se le volvió un hábito llamar cada domingo. Llamaba puntualmente a los ocho de la mañana para no despertar a su hijo que ni hablaba ni dormía.

Llamar: buscar, alcanzar, conectar. Nombrar. Julián.

A veces yo llamaba a la casa y me quedaba platicando con la abuela. Esperaba que mamá me saludara, que pidiera el auricular para hablar conmigo. No sucedía. Para mí, mamá seguía siendo el silencio (p. 118).

La historia de *Entre los rotos* permite pensar en una cuestión importante sobre la ruptura entre la madre y la hija: la culpa sobre la niña que tiene o busca el afecto de su padre, pero que además es ella víctima del mismo círculo de violencia, víctima del refuerzo del maltratador. Si la hija, cuando niña, creció mirando cómo su padre

se iba por meses sin dejar rastro, pero cuando volvía era aceptado otra vez dentro del hogar familiar, probablemente estaría acostumbrada a repetir la misma conducta: a esperarle, a aceptarle, a quererle, e incluso a creer en sus promesas. Pero no únicamente porque fuese eso lo que mirara de su entorno, sino porque ella era también otra víctima de esa violencia. Este fragmento alrededor del recuerdo de su padre despreciando a su abuela lo pone en evidencia:

Las palabras de papá eran navajas y él lo sabía. Iba clavándolas una por una, hasta que el dolor era inaguantable.

Me quedaba en silencio, petrificada. Soportaba estoicamente que él terminara de vomitar el desprecio que sentía por todo lo que yo amaba. Papá me lastimaba sin tocarme. Me tenía amarrada con una correa invisible que podía jalar cada vez que quisiera (p. 98).

De hecho, de adulta, la hija mantiene relaciones sentimentales en las que hay maltrato físico y psicológico. Ella, por su parte, traiciona porque cree que sus parejas se lo merecen, o porque cree que así, al lastimarlos, evita que se acaben decepcionando de ella.

Pero ¿por qué la madre de esta historia no encontró la manera de lanzar una cuerda hasta la hija para arroparla, para recuperarla?, ¿por qué la hija, durante tantos años, siguió identificándose con su padre, tratando de pertenecer a su mundo? Para sugerir respuestas, este capítulo vuelve a los planteamientos de Sau y Segato que explican de formas distintas el orden del padre y la fagocitación de la madre y su herramienta más eficaz: la violencia moral; así como también al planteamiento de Lenore Walker sobre el círculo de la violencia.

#### 6.2.12. De las formas de la violencia moral y la fagocitación de la madre en la novela de Ventura Medina

En el caso de *Entre los rotos*, hemos identificado que se representan los puntos uno, cinco y siete de la lista con las formas más eficaces de violencia moral identificadas por Segato y que se corresponden con los siguientes acontecimientos narrados. Sobre el punto 1: del control económico. La madre tiene que mantener contacto con el padre a través de los años, se ve obligada a insistirle y llamarle, para que los hijos no dejen de recibir la mensualidad para su manutención.

Sobre el punto 5: del menosprecio estético. A lo largo de los años el padre minará la autoestima de su hija haciendo comentarios sobre su gordura y el parecido con su madre a la que llama bruta y fea: “*Gorda, marrana, lonjuda, deforme, ¿qué no quieres tener novio cuando seas grande*” (p. 99). “Si vas a ser gorda, al menos sé interesante”. De joven, en su veintena, la hija tiene un desorden alimenticio. Vomita después de comer o no come durante días para conseguir estar delgada. Este un problema con el que lidia ella sola, del que no habla con nadie. Una de sus parejas sentimentales, en una discusión, la hiere a propósito de ello. “*A ver si dejas de vomitar todo lo que comes*, me gritó. *Pinche anormal*” (p. 131).

Sobre el punto 7: de la descalificación intelectual. El padre restringe el discurso de la hija humillando a la madre y a la abuela señalando que no saben nada. “Cada vez que yo decía algo de la abuela papá la insultaba. Yo sentía como esas palabras estaban dirigidas hacia mí” (p. 98). “Los reclamos de papá eran inconexos.

Ilógicos. Del asunto de la universidad saltaba a la ignorancia de la abuela. Al mal uso que mamá hacía con su dinero” (p. 101).

Respecto al proceso de fagocitación de la madre sugerido por Sau, se pueden identificar los puntos cinco y seis, que tienen mayor relación con los hijos y que se corresponden con los siguientes. Sobre el punto 5: del intento de la continuación clónica de sí mismo. El padre violenta a Julián como una especie de entrenamiento o tránsito a la masculinidad; ello se puede ver reflejado en las palabras del padre antes o después de golpearle. Cuando el niño no sabía responder la definición de una palabra en el diccionario, este le espetaba: “*Ya no eres un bebé, carajo. Aprende a usar las palabras*”; cuando le golpea porque otros niños le han pegado, le grita: “*Ya tienes siete años, deja de ser maricón*” (p. 23).

Sobre el punto 6: sobre mover a los hijos como fichas. Esta cuestión que podría estar relacionada con la alienación parental, una forma de maltrato infantil que surge cuando uno de los progenitores inicia una campaña de desprestigio contra el otro y que tiene el objetivo de obstaculizar la relación entre el hijo o la hija y este, como ha sugerido la misma Ventura Medina en un diálogo con la escritora mexicana Brenda Navarro<sup>23</sup>. La sensación de crecer entre bandos, de ser una ficha en un juego, es una cuestión a la que el personaje de la voz narrativa se referirá con frecuencia. “Yo sé que crecí entre bandos y que mi forma de plantearme en el

---

<sup>23</sup> Este diálogo puede escucharse en el canal de YouTube de Fundación Telefónica. Véase: “*Entre los rotos*. Encuentro con Alaíde Ventura Medina y Brenda Navarro”.

mundo es una constante negociación entre dos polos. Conveniencia. Sumas y restas. Hoy elijo estar aquí. Mañana seguramente estaré allá (p. 129).

Esta reflexión de la narradora, que, como Esther, también se habitúa a la guerra interior de la familia o del que se supone su hogar —y que luego también naturaliza en sus relaciones sentimentales—, remite a la naturalización de la violencia en las dinámicas de las relaciones de género. Esta naturalización se puede corresponder con una de las estrategias de supervivencia que desarrolla la víctima, que, a causa del trauma por la violencia ejercida sobre ella, cree que no puede liberarse de esa relación.

Victoria Sau plantea que, después de la fagocitación de la madre, el padre engulle a sus hijos. En la novela de Ventura Medina también se brinda el relato de la vida perdida de Julián, el hijo y hermano menor a causa de la violencia del padre.

#### 6.2.13. Del mandato de masculinidad en *Entre los rotos*

En una entrevista para el programa *Caja negra*, la escritora argentina Camila Sosa Villada, a propósito de su relación con su padre y su historia de vida, manifestó: “Los hombres tienen la ingrata tarea de tener que romperles el corazón a sus hijos. La masculinidad se cimenta sobre un corazón roto<sup>24</sup>”. *Entre los rotos*, de Alaíde Ventura Medina, pone de manifiesto cómo el entrenamiento para la vida,

---

<sup>24</sup> Esta entrevista puede escucharse en el canal de YouTube *Filo News*. Véase: “Camila Sosa Villada: «Sé que lo divertido es poner en peligro lo que hay alrededor»”

siguiendo las ideas de Rita Laura Segato, que recibe el personaje de Julián, el hijo y hermano menor, por parte del padre a causa del mandato de masculinidad le roba la voz desde muy pequeño, incluso desde antes de que supiera leer o escribir, y termina arrojándolo a la muerte: el joven se suicida a los veintidós años, dentro de la casa que compartía con su hermana.

Julián, cuando niño, en un momento de la historia, cuando las palizas de su padre empiezan a ocurrir sistemáticamente, deja de hablar. Primero le deja de hablar al padre. Luego deja de llorar. El niño prácticamente enmudece, al término de que los vecinos piensan que es sordomudo (hecho que, sin embargo, su hermana identifica como importante, porque termina de romper algo que ya estaba roto en su interior). Así lo recuerda la hermana:

Julián dejó de hablarle a papá por voluntad propia. No respondió más a sus preguntas y lo dejaba con la palabra en la boca enfrente de todos. No volvió a gritar durante las golpizas. Hasta su llanto se sentía más domesticado.

Poco a poco fue dejando de hablar también con nosotras. Se refugiaba en los brazos de mamá, pero se cobijaba todavía más en el silencio. Aunque seguía jugando conmigo, cada vez más era mi voz la única que se oía.

*Te toca de portero, Julián.*

*Súbele a la tele, Julián.*

Para cuando cumplió once años, ya pasábamos días enteros sin escuchar sus palabras. Mi hermano se había convertido en un misterio (p. 38).

El niño, antes risueño y bromista, apenas pronuncia algunas palabras para con su madre, que le cuenta historias de su vida. Cuando la madre empieza a trabajar, el niño busca a su abuela, con quien a lo largo de los años mantiene una relación estrecha en la que predominan la alegría y la voz de la mujer. Pero Julián solo escucha. En los primeros años de su veintena, los últimos de su vida, es su hermana, la narradora, que lo había llevado a vivir con ella a la ciudad donde estudiaba la

carrera universitaria, quien intenta ayudarle a recuperar la voz mediante la estrechez del vínculo, mediante el diálogo en la cotidianidad. No obstante, en el día a día, la joven le mostrará más bien su impaciencia antes que su esperanza.

El hecho de que Julián se haya “extraviado en su laberinto”, en palabras de la narradora, es la consecuencia de oponerse al programa al que estaba destinado, es decir, al programa de la masculinidad, siguiendo el planteamiento que Segato expone en su texto *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018).

Asimismo, la novela de Ventura Medina da cuenta —a través del personaje del padre— de una personalidad del tipo psicopático que, según ha explicado Segato (2018), es el resultado de esa formación del hombre para la masculinidad, esa formación que le instala una capacidad vincular limitada y que se puede asociar a la formación militar: “Mostrar y demostrar que se tiene ‘la piel gruesa’, encallecida, desensitizada, que se ha sido capaz de abolir dentro de sí la vulnerabilidad que llamamos ‘compasión’ y, por lo tanto, que se es capaz de cometer actos crueles con muy baja sensibilidad a sus efectos”(p. 46).

Volviendo al tema del mandato de masculinidad, el relato de *Entre los rotos* permite observar ese tránsito violento del que habla Segato que ocurre en la infancia temprana de Julián. Los pasajes que hacen referencia a la violencia física que empezó a recibir Julián cuando niño, ‘casi cada semana’, como relata la voz narrativa, su hermana, permiten observar los acontecimientos que “desencadenaban”

esta violencia en el padre, iracundo, siempre a punto de ejecutarla: que el niño, Julián, a los cinco años, aún hablaba como un niño, que no terminaba de aprender a leer, que lloraba a causa del terror que este le hacía sentir, etc. “Papá tomó un diccionario y se lo aventó a Julián a la cara para que dejara de hacer berrinche. Le dijo que debía dejar de llorar por todo y comenzar a comportarse como un niño grande” (p. 21).

El padre también le dice a Julián cuando llora a causa de sus golpes y de sus gritos que deje de ser maricón. Esta escena, el uso de la palabra *maricón*, permite observar cómo este entrenamiento para la masculinidad tiene como objetivo borrar del cuerpo y de la mente del infante de sexo masculino cualquier característica, rastro o huella asociados a la sensibilidad aunque fuesen reacciones naturales, como sentir miedo y llorar; porque se tiene que tener la piel encallecida, siguiendo las palabras de la antropóloga; y que, para ello, se vale del desprecio moral hacia la sensibilidad, hacia lo femenino, que el padre que ejecuta el entrenamiento, considera de naturaleza menor.

Así también, estos actos de violencia física sobre Julián permiten reparar en la jerarquía entre varones de la que han hablado Sau y Segato. El padre intenta transmitir o inscribir que está por encima de todos; que incluso de sus pares, Julián y el abuelo (a quien irrespeto o desprecia de forma muy sutil, que se percibe —así lo ha percibido la narradora— solo en el tono con el que le habla), están por debajo de

él, quien es capaz de robar las vidas, el aliento vital de las mujeres e incluso la de un niño.

La novela de Ventura Medina da cuenta de cómo el padre, mediante la violencia física, ha ejecutado la subordinación del cuerpo de un niño, un niño que tiene seis, siete y ocho años. La violencia sobre Julián, el robo de su aliento vital que se vuelve corpóreo, tangible, al enmudecer el niño, es el tributo que extrae de otro, para comprobar su potencia, siguiendo las palabras de Segato. La voz y la vida de Julián es el tributo o la deglución que lleva a cabo, después de fagocitar a la madre, siguiendo las palabras de Sau.

A propósito de una reflexión en la que Segato hace una referencia a la alegoría freudiano-lacanian, del hijo devorando el cuerpo que el padre le sustrae en el pasado, la antropóloga habla sobre el hecho de que el mandato de la masculinidad destina a los hombres a ser una herramienta para la violencia.

Es el hijo ahora que debe aprender a transformar la competición en alianza, en confraternización, en medio de la comunión nefasta en el tributo apropiado, el cuerpo femenino. Está destinado a reproducir el programa que le fuera inculcado en el instante mismo de su acceso a la escena patriarcal, a ser agente del artefacto violento que lleva dentro, a menos que, reflexivo y perseverante, se vuelva capaz de desactivarlo. (2003, p. 256).

Pero ¿qué ocurre cuando un varón, como en el caso de Julián, no ha podido tener las herramientas para ser perseverante y combatir el dolor que la violencia le ha provocado? *Entre los rotos* pone en evidencia que la violencia machista también se lleva la vida de otros hombres: que no inscribirse en el sistema que la ejecuta puede arrojarlos al desamparo; que pueden, incluso, pagar con sus propias vidas el hecho

de no haber aceptado ser otro artefacto violento. Pero, además, *Entre los rotos* pone en evidencia cómo los niños son también víctimas del círculo de violencia. Así lo refleja la rememoración de la narradora que describe cómo todo se congelaba con el regreso del padre; cómo, a causa de la inmensidad de su violencia y de sus consecuencias, no había espacio para nada más, como por ejemplo para su tratamiento ortopédico o para pensar en la posibilidad de que Julián necesitara ayuda.

¿Qué habría sido de mi hermano, si la hubiera recibido (atención profesional)? Es difícil adivinarlo. El tratamiento de Julián quedó en suspenso (se refiere a uno ortopédico). Igual que muchas otras cosas. El mundo entero se congeló de pronto aquella tarde de domingo en que papá volvió a nuestras vidas, dispuesto a revolverlo todo (p. 64).

Diagnósticos que podrían haber explicado el silencio de mi hermano:

- Trastorno por déficit de atención
- Trastorno del espectro autista
- Trastorno por estrés postraumático
- Trastorno por estrés agudo
- Trauma psíquico
- Lesión cerebral
- Deterioro cognitivo leve
- Depresión clínica
- Susto
- Berrinche
- Inmadurez
- Necedad
- Mala suerte (p. 65).

Pero Julián, aunque se opone a su padre al no doblegarse frente a su entrenamiento, no tiene las herramientas para combatir el dolor que este le ha provocado. Tampoco parece tener la posibilidad de buscarlas o desarrollarlas por su cuenta durante la adolescencia porque no tiene la vitalidad para hacerlo, como deja ver la narradora a través de su rememoración. A través de esta, del relato alrededor de las características psicológicas de Julián, *Entre los rotos* traza las consecuencias del

trauma por la violencia con relación a la indefensión aprendida en la infancia. “¿Dónde te duele, exactamente? Señálalo con el dedo. ¿Es un recuerdo específico? ¿Una herida mal cicatrizada? ¿Es el estado de indefensión permanente en el que te viste obligado a vivir desde aquella noche en la que papá te aventó por la ventana?” (p. 205).

Ocorre que Julián no recibió ayuda atención durante la infancia, porque la violencia machista ejecutada por el padre lo había tomado todo de esa familia, a la madre, también, como se ha señalado: ella, fagocitada, también sin voz, le dio cobijo, pero no pudo darle herramientas —porque no tenía herramientas entonces ella misma—. Sin lenguaje, sin vínculos, los niños estaban desamparados. La narradora, a propósito de su suicidio, piensa: “Mi hermano no existe más, como no sea en mis recuerdos. Fragmentos de una infancia rota. Dos vidas mal planeadas, mal ejecutadas. Simulacros. Accidentes” (p. 233).

La novela de Ventura Medina arroja luz sobre este hecho, sobre las vidas arrebatadas en la infancia a causa de la violencia machista, alumbrando así otras formas del sustrato de la violencia machista. Es por ello por lo que esta novela constituye una herramienta para pensar en esta; entonces, una herramienta contra las pedagogías de la crueldad, como ha propuesto Segato.

#### 6.2.14. Sobre el círculo de la violencia en *Entre los rotos*

En la novela de Ventura Medina aparece reflejado el ciclo de violencia propuesto por Walker, pero no solo en la madre, sino en los hijos. Lo que parece comprobar el planteamiento de Sau: después de la deglución de la madre, el padre engulle a los hijos. El hecho de que el incremento de la tensión de la primera fase, el acontecimiento peligroso, se perciba también en los niños (tanto la fase como sus consecuencias) se corresponde con el hecho de que la madre permanecía silenciosa, distante de ellos, sobre todo de la narradora, que no puede completar ciertos recuerdos, que no puede saber qué ocurrió exactamente entre sus padres o qué emociones transitaba su madre justamente a causa de su ruptura con ella. Sin embargo, es justo un recuerdo incompleto que refleja la fase del arrepentimiento el que permite sugerir que la madre, aunque lejana, seguramente estaba tratando de proteger a sus hijos. Que cabe la posibilidad de que, como Esther, no huyó no solo a causa del sentimiento de indefensión, sino por sus hijos, en su caso, para evitar que corran un riesgo mayor.

La primera fase, la de la tensión, puede mirarse en los recuerdos que emanan con la observación de distintas fotografías. Los niños saben que no deben causarles malestar al padre y, por eso, Julián cuida sus zapatos blancos de los charcos, por ejemplo.

La segunda fase, la del acontecimiento peligroso, aparece reflejada en el recuerdo de un viaje: la imagen en el recuerdo del ojo de la madre a punto de

estallar mientras dormía en el autobús fue referenciada antes. Pero este hecho peligroso que deja a la madre gravemente herida ocurre en medio de unas vacaciones en las que el padre parecía hacer exposición de su cambio, que se correspondería con la tercera fase; cuestión que permite pensar en cómo el ciclo de violencia se repite y se modifica y el acontecimiento peligroso puede ocurrir de repente, sin que la tensión que se haya acumulado haya sido demasiada.

Alrededor de ese recuerdo, la narradora no da cuenta de la forma en la que su madre acabó de esa manera, por lo que se puede sugerir que no vio el acontecimiento peligroso; es la violencia física del padre hacia la madre. Lo que sí recuerda es la pelea que tienen los padres porque Julián vomita en un ascensor, y las emociones, o más bien una idea de su hermano, alrededor de ese hecho violento, o de las heridas de su madre, en particular.

Recuerdo también las palabras de mi hermano al bajarnos del autobús. La idea maldita que ya nunca había de abandonarlo se enraizó en su corazón de niño de ocho años:  
*Todo esto es culpa mía* (p. 36).

La tercera fase, la fase de arrepentimiento, puede verse en un recuerdo que guarda la narradora. El recuerdo, sin embargo, parece incompleto; hay confusión sobre lo que ha sucedido en esos días extraños, durante la noche, en el interior de la madre, en el interior de la relación de maltrato de los padres. Lo que sí aparece nítido son las formas de arrepentimiento que el padre exhibe cuando vuelve a casa. También aparece nítido el miedo en su madre, la tristeza. Sin embargo, la escena permite sugerir un intento de huida, una amenaza.

La narradora cuenta que cierta noche su madre la despertó para avisarle que se iría de viaje y que la abuela iría a cuidarlos. En el texto, es la primera vez que la narradora hace referencia a esos viajes de la madre, que unas veces parecen intentos de huida y otras veces parecen ser un ocultamiento: la madre y la abuela les ocultan a los niños que la madre está hospitalizada o severamente golpeada (hasta un día en el que no lo ocultan más). A la mañana siguiente, los niños se despiertan y encuentran a la abuela. No obstante, es su padre el que los recoge de la escuela, pero no los lleva directamente a casa: los invita a almorzar y luego los lleva a dar vueltas en el coche. Julián se marea y el padre lo amenaza con dejarlo abandonado en la gasolinera. El padre no se atreve a golpearlo en un sitio público, pero vuelve a amenazarlo. Pero en esa ocasión no ejecuta su amenaza.

Deja nada más que lleguemos a la casa.

En casa nos esperaba mamá, que ya había regresado de su supuesto viaje. Tenía la cara hinchada, como si hubiera pasado toda la semana llorando. Papá la besó en la frente y en las manos.

Gracias, mi amor. Vas a ver que todo es distinto (p. 32).

El ciclo de violencia se repetirá por varios años. En cierto momento, la madre deja de ocultar su cuerpo herido: la tarde que la hija cumple quince años le pide que le ayude a curarse una herida, pero no habla con su hija nada al respecto. No le cuenta nada sobre lo que le ha sucedido antes de estar internada. La narradora señala: “Un día comenzó a actuar como si nosotros estuviéramos al tanto de todo” (p. 53).

Por otra parte, la forma en la que el arrepentimiento del padre logra un refuerzo positivo en la hija (tanto que se anhelan) y el dolor posterior al rememorar la violencia y la absoluta impunidad del padre quedan en evidencia cuando, alrededor de la muerte de este, la narradora hace referencia a sus promesas así como a la fantasía de la venganza que su cabeza elucubraba:

Mentiría si dijera que no fantaseé mucho con la muerte de papá. Con los minutos previos a su último respiro, en los que me decía que lamentaba mucho habernos lastimado. Yo no quería romper a Julián, decía. Yo lo amaba. Suplicaba que lo dejáramos intentar todo de nuevo. Que sería un hombre más paciente, un padre devoto y cariñoso. Un marido ejemplar. Atendería sus problemas de violencia y buscaría ayuda psicológica. También había soñado con la posibilidad de escupir sobre su tumba. Un gargajo sobre su rostro moribundo. Robarle la última bocanada de oxígeno, así como él nos lo había robado todo (p. 137).

#### **6.2.15. Otras formas de violencia y sus consecuencias representadas en las novelas de Nizri y Ventura Medina**

##### **6.2.15.1. Del mandato de la masculinidad en *Vida propia***

El mandato de masculinidad también aparece representado en *Vida propia* a través de la relación de Max con Roberto, su hijo mayor. Max intenta disciplinar al niño con violencia física, pero además lo separa de sus hermanos menores, de su hogar y de su infancia al condenarlo al desarraigo cuando decide que él se quedará en un internado en Ciudad de México cuando la familia se mude a Guadalajara. Roberto no puede ser visitado por sus hermanos, tampoco por Esther, porque así lo ha dispuesto su padre; y esa disposición se mantiene a través de largos años.

Esa disposición refleja una posible forma de entrenamiento de la masculinidad: se rompen o imposibilitan los vínculos. El niño pierde el calor y la cercanía de las personas que le mostraban afecto, ternura y contención, es decir, de Esther y de sus hermanos. Esther repara en el dolor del niño, que también se refugia en el silencio quizás como acto de rebeldía o como forma de sobrellevar la humillación. Esther narra cómo Roberto, para mostrar su dureza, también deja de responder al llamado de sus hermanos menores y no voltea a verlos cuando le piden perdón por haberlo metido en problemas con su padre, o cuando le dicen que no quieren que se quede lejos.

Tanto *Entre los rotos* como *Vida propia* narran la voz rota de un niño. El acto de enmudecer cada uno como acto de rebeldía. La palabra, que les fue dada por la madre, silenciada para oponerse al padre. La palabra con la que se crea, callada durante largos o años, o para siempre.

El silencio de ambos niños en estas novelas puede interpretarse como un acto de rebeldía, ya que supone una forma de impedirles el acceso al padre, al mundo interior: una forma de negativa hacia su persona contundente e infranqueable. Una forma de pronunciar y ejecutar un “no pasarás”. Una forma de oponerse al mandato del padre al no reproducir el mundo violento en el que este trata de inscribirlo. De hecho, la última vez que Julián habla a su padre solo pronuncia la palabra ‘no’ cuando él intenta llegar hasta él para golpearle. Además, antes, cuando el padre

parece actuar según la fase del arrepentimiento, el niño no accede a su conversación, pero tampoco a sus regalos.

Sin embargo, otra cuestión que ocurre con los personajes de Julián y Roberto, y que permite reparar en las huellas del mandato de la masculinidad y de su violencia, es que ambos ejecutarán este silencio con el resto de personas a su alrededor. Se levanta entonces el laberinto, se vuelven imposibles otros vínculos; entonces, Roberto no responde a sus hermanos y Julián no responde a su hermana; entonces, no puede pedirle ayuda y, finalmente, se quita la vida.

#### 6.2.15.2. De las huellas de la violencia en la narradora de *Entre los rotos*

A propósito de sus relaciones con otros, y de sus vínculos afectivos, la narradora repara en un rasgo que desarrolló con el tiempo: el de inventarse historias terribles sobre su infancia y su padre. Se detiene en el sentimiento de lástima que parece haber logrado surgir en esos otros, amigos o desconocidos. Empero, de inmediato hace referencia al trauma que ocasiona la violencia cotidiana:

Yo sentía lástima por ellos, que creían que solamente la tragedia podría engendrar el trauma. Un accidente. Un suicidio. Un quiebre. La gente quiere ir hablar de la masacre. ¿Y la gota que escurre, insistente, de una llave mal cerrada? Golpeteo quedo en la mitad de la noche. Lo peor: la confusión. No saber si algo va a destruirte y cuánto tiempo le tomará” (p. 215).

Este fragmento, así como la rememoración alrededor de la violencia en su relato, permiten plantear la voluntad de la narradora de alumbrar de qué manera fue eficaz esa gota de violencia, que no es tan pequeña, no tan leve, a pesar de su

naturalización, que caía sobre su ella, su hermano y su madre. La presencia de las palabras *trauma*, *confusión*, *destrucción* permite intuir, sugerir incluso, una voluntad de su autora, Alaíde Ventura Medina, de relatar las formas en las que las consecuencias de la violencia operan en la psiquis de las personas; de relatar la forma en la que esas consecuencias pueden atravesar la vida de una persona, y tomarla.

¿A quién reclamo este perpetuo estado de ansiedad en el que vivo? ¿A quién culpo de mis estados de ánimo, de este impulso por tronarme los dedos, por mordirme las uñas, por pasar días enteros sin comer y luego comer compulsivamente y vomitar los alimentos, por mis celos enfermizos y por mi habilidad para traicionar, por esta sensación de no ser nada en el mundo, de estar sola, de estar muerta? (p. 138).

A propósito de la necesidad de indagar alrededor de la violencia y su eficacia, en *Entre los rotos* ocurre una transformación de la mirada de la hija acorde a su rememoración, una subversión de la culpa o el rechazo sobre la madre, que no solo es llevada a cabo mediante la articulación del relato de la madre y de la identificación de la violencia que sufrió, sino también a propósito de la identificación de su proceso de transformación, de la andadura de un camino para salvarse a sí misma, aunque ella, la hija, no haya sido partícipe de este.

Yo sé que mamá cambió con los años. Que hoy no es la misma persona temblorosa y apagada que nos crió a Julián y a mí. Pero esa transformación la vivió ella sola. No la vi y no puedo narrarla. Tuvo que alejarnos para encontrarse a sí misma. La veíamos poco en la casa. Estaba ausente aún cuando nos mirara, aún cuando nos hablara y nos exigiera y nos llenara la casa de animales. Mamá, un fantasma en mi habitación, en mi espejo. Habitante del mundo de mi hermano. Está y no está. Me quiere y no me quiere. Se rompe y se repara a sí misma sin ayuda de nadie, en silencio, a oscuras (p. 171).

Este mismo proceso que identifica la hija en la madre, que se repara sola y a sí misma sin ayuda de nadie, es el que se puede identificar también en la narradora, que desde el presente de la enunciación —que podría estar inscrito en el hito del descenso al inframundo o al vientre de la ballena en el camino de la heroína y del

héroe—, siguiendo a su hermano, personaje y motivo principal de su rememoración, a raíz de su pérdida, desentraña todo lo que ocurrió en el interior de su psique y de su propia familia para poder recuperarse del dolor.

Creo que comienzo a asimilar por qué mi hermano conservó estas fotografías. Intentaba ordenar el caos, darle sentido a todo aquello que vivimos. Había llegado a un sentido sin saber por dónde. Las imágenes serían el estambre con el cual salir del laberinto. Estaba desandando sus pasos, para ver si lograba entender.

Ahora soy yo la que intenta entender (p. 208).

El camino de la madre, sin embargo, no puede seguir a causa del dolor por el suicidio de Julián. La reconstrucción del vínculo entre la madre y la hija tampoco se dibuja posible, desde el presente de la enunciación. La narradora intuye que el silencio ha tomado de nuevo la vida de la madre. No obstante, ya no la culpa por ello, y más bien la libera de la obligación de responder. Este acto puede leerse como una forma de saber amar a la madre, a propósito del planteamiento de Muraro, y como una forma de ascender hacia la luz desde la oscuridad, a propósito del camino de la heroína: “Me iré de casa de mamá cargando estos fragmentos que terminarán por evaporarse. El luto que ella carga es incompatible con el mío. Su dolor no es mi dolor. Provenimos del mismo territorio, pero tenemos mapas distintos” (p. 240).

#### 6.2.15.3. La naturalización de la violencia, la impotencia y la necesidad de dignidad en *Vida Propia* y *Entre los rotos*

En el texto “La argamasa jerárquica: violencia moral, reproducción simbólica del derecho”, en *Las estructuras elementales de la violencia*, Segato explica que hay tres

aspectos que caracterizan la violencia psicológica y que la vuelven eficaz en la reproducción de la desigualdad de género. Estas características son:

1) su diseminación masiva en la sociedad, que garantiza su “naturalización” como parte de los comportamientos considerados “normales” y banales; 2) su arraigo en valores morales religiosos y familiares, lo que permite su justificación y 3) la falta de nombres u otras formas de designación e identificación de la conducta, que resulta en la casi imposibilidad de señalarla y denunciarla e impide a sus víctimas defenderse y buscar ayuda (2003, p. 115).

Tanto en *Vida propia* como en *Entre los rotos* podemos ver representadas estas características de la violencia psicológica que garantizan su efectividad. En *Vida propia*, la naturalización de los comportamientos considerados normales y banales está representada en el hecho de que Esther se adecúe a vivir en la guerra con su marido y con su suegra. El personaje no identifica el desprecio de ambos como violencia de género, sino que lo atribuye al carácter amargo de ambos, a una dinámica de guerra propia de los vínculos marido-mujer y nuera-suegra, incluso.

Pronto Esther está atrapada en esa dinámica de guerra y no puede evitar competir contra su suegra para obtener el aprecio o cierto poder (que no es tal) concedido por Max: lo hace porque entiende que no tiene otra opción para alcanzar cierta dignidad respecto a ambos. En la adultez del personaje, se produce en el personaje una regresión, porque su mundo interior se va mermando: la cabeza de Esther está ocupada intentando sobrevivir y adaptarse mientras intenta aferrarse a un resquicio de dignidad en esa guerra. En *Trauma y recuperación*, Judith Herman recoge los estudios del filósofo, psicólogo y neurólogo francés Pierre Janet, que ha explicado que la persona tiene la necesidad de “asimilar” y “liquidar” el trauma y que

conseguirlo le produce una sensación de triunfo. Así ha explicado Herman (1994) las observaciones de Janet (1919):

En su utilización del lenguaje, Janet reconocía que la sensación de indefensión constituye el insulto fundamental del trauma, y que la curación exige la restauración fundamental de una sensación de eficacia y de poder. Según él, la persona traumatizada «sigue enfrentándose a una situación difícil, en la que no ha conseguido desempeñar un papel satisfactorio, en la que su adaptación ha sido imperfecta, así que continúa haciendo esfuerzos para adaptarse» (p.75)

Esta necesidad puede leerse como otra estrategia para evitar el dolor del trauma, siguiendo el planteamiento de Walker respecto a la indefensión aprendida. Los esfuerzos para adaptarse a la guerra, es decir, a la violencia y para restaurar la sensación de poder, pueden leerse en distintas épocas o pasajes en la rememoración de Esther. Por ejemplo, la necesidad de restauración de eficacia se manifiesta cuando participa en el combate con su suegra, Victoria, justo después de haber jurado nunca más volver a llamarla ‘mamá’ para tratar de acercarse a ella, de que no la humillara más.

La cocina se convirtió en nuestro frente de batalla. Ahí medíamos hostilidades. Ella habría sus enormes fauces para devorarme y yo sobrevivía fraguando planes para derramarle la poca bilis que le quedaba en su anciano y perturbado hígado. Me deleité quemándole la sopa y tirando la olla llena de comida (p. 144).

Así también, esta necesidad de restauración de la eficacia y una estrategia defensiva —aunque no para evitar el dolor de la violencia, sino para evitar la pérdida de ese poder restituido— pueden leerse en las emociones que relata cuando percibe que es la esposa de un hombre poderoso. Esther piensa que cierto poder se transfiere a ella ante los ojos de los demás y eso la hace sentirse poderosa. Se siente también así cuando se marcha a vivir a otra ciudad y a otra casa, lejos de su suegra y

de su cuñada, a una casa que no es la de la esposa anterior ni de la madre, por lo que considera que podrá disponer en su hogar, cosa que no ocurre de la manera en la que ella lo esperaba. Asimismo, pueden leerse cuando, ya en Guadalajara, tiene la posibilidad de conducir para recoger a Max y a los niños, y finge hacerlo mal delante de este para que no intuya su disfrute cuando está a solas, ni la necesidad de libertad que le otorga este hecho que, para Max, es otra de sus obligaciones asignadas.

En un dos por tres, la prodigiosa atmósfera en la que había estado flotando se esfumaba y el coche se convertía en ring de box. No importan regaños y discusiones, eso y más valía la pena a cambio de conducir mi vida pese a que tan solo era un ratito. Lo mismo daría si únicamente me hubiese autorizado dar vueltas a la manzana como perro en azotea. La acción de gobernar el auto operaba en mí un efecto desconocido y agradable. Muy agradable. A veces imaginaba los comentarios de Sara y Victoria: “Max, ojalá sepas lo que estás haciendo con tu mujer, la estás consintiendo demasiado”.

Que piensen lo que quieran, me decía para adentro. Estoy lejos de su alcance (p. 158).

El arraigo de la violencia y su justificación en los valores religiosos y familiares es la característica de la violencia psicológica que aparece más veces representada en el relato de Esther. Antes, este texto se detuvo en la forma en la que la madre transmite la sumisión a través de la tradición religiosa, y así también la manera en la que el padre justificaba sus decisiones con esta. Cuando ella le habla de estudiar, el padre le habla del destino de ser esposa:

*“Tu sabesh, que el destino de la mujer es espozarse y ya casada, es menester ke aga un grandes esforso para ke todo kamine bono[...]. Prima koza, respetar a los djinitores del marido i a su familia i todo lo ke él ama” (p. 63).*

Además, la distancia que se produce entre Esther y el padre, lo que impide el vínculo entre ambos, es el inicio de la menstruación en la hija. Esther recuerda que durante esa primera regla la alejó para siempre de su regazo y no volvió a

incursionar en su mundo, ‘el mundo de los hombres’: “*Guádrate en estos días*, y lo sentí lejano, distinto. La sangre marca la diferencia entre nosotras y ellos[...]. *Podésh enserir pisos i tender kamas, ama por dingún medio debésh tokar nada bibo*” (p. 19). Esther crece sabiendo que no podía enamorarse de un hombre que no fuera judío, porque aquello significaba, de alguna forma, la muerte.

“Los padres se rasgan las vestiduras en señal de luto, pronuncian las palabras de: *Adonái mos la dio, Adonái mos la kitó* y una deja de ser hija de sus padres, y hermanas de sus hermanos y amiga de sus amigas. Y una es expulsada definitivamente del supuesto paraíso familiar y, ante los ojos de ellos una está muerta” (p. 56).

Sin embargo, el relato de Esther da cuenta de cómo una mujer puede perder a su familia y su familia perderla a ella a través de un matrimonio arreglado: como en su caso, que no volvió a ver a su familia hasta después de su familia porque no poseía dinero propio ni tenía el permiso de su marido para ir a verles. No obstante, esta muerte sí es aceptada por la familia, porque la ejecuta un hombre que pertenece a su religión.

En *Entre los rotos* también se narra la pérdida de una hija, la de la madre, que también era hija. Su pérdida, que alcanza a observar la narradora en sus abuelos cuando niña, no ocurre a causa de la religión, o al menos en el relato no hace referencia a ningún motivo religioso que haya promovido este comportamiento en los abuelos, los padres de la madre, sino que más bien respondería a las ideas comúnmente aceptadas o naturalizadas en la sociedad relacionadas a que es el padre o el marido quien manda y que nadie más debe entrometerse en esa relación. A

propósito de una fotografía del día de la boda de sus padres, la narradora se detiene en la palabra *robar*.

En la foto también aparecen los abuelos, que en ese entonces todavía no son abuelos. No son más que dos campesinos engalanados, de aroma floral y expresión temerosa. La sonrisa a medias que esbozan denota incomodidad. Están nerviosos. Entendible. Después de todo, el tipo que está parado a la izquierda de la abuela, ese de la corbata, de bigotito, acaba de robarles a su única hija.

Robar: hurtar, secuestrar. Robar un beso. Devolverlo cuando ya no sirve (p. 159-160).

A propósito de esta noción del robo y de la contemplación de la narradora de *Entre los rotos* alrededor de esta palabra. De la idea de devolver algo cuando ya no sirve porque ha sido rota: la voz, la voluntad, por ejemplo, se puede pensar en Kaguya; y en la madre de la novela de Ventura Medina, en Esther y también en Julián. En el filme de Takahata, uno de los hombres que pretendía casarse con la princesa intenta seducirla. Por un instante, los espectadores pueden ver un atisbo de esperanza en Kaguya: quizás este hombre, que dice amar la naturaleza y querer vivir rodeado de ella, o una unión con él, podría representar y convertirse en una forma de ser libre.

Afortunadamente, la madre de ese hombre aparece allí para evitar que Kaguya sea otra víctima de su hijo, y entonces se refiere a todas las muchachas a las que engañó de la misma forma y convirtió en fantasmas. ¿Qué habría sido de Kaguya si esta madre hubiera ejercido de funcionaria de su hijo, o si hubiera optado por el silencio, porque no tendría ella que inmiscuirse en los asuntos del que será el patriarca de la familia, aunque eso significara la muerte en vida para alguien? Esta

escena muestra que la madre puede evitar la muerte de la hija. Pero no se narra en el filme ningún contexto alrededor de esta madre: solo puede verse su necesidad de evitar que hubiera más mujeres perdidas a causa de su hijo. ¿Habría tenido esta mujer una madre que contribuyó a evitar o detuvo el robo de su vida?, ¿qué ocurre con la madre que, como Esther, no tuvo quién la ayudara a impedir, a detener la violencia sobre ella?, ¿puede alguien que ha sido devorado por la violencia detenerla en sí mismo o en otro?, ¿qué puede ocurrir con esa madre si además creció en el desamparo, si fue abandonada como Esther?

En la novela de Ventura Medina, la narradora recuerda cómo sus abuelos, al recibirles en casa a ella y a su hermano porque su madre huía o estaba hospitalizada a causa de la violencia física que sufría por parte de su marido, parecen apenados y angustiados por su hija. Pero no hay ninguna marca o escena en el texto que permita pensar que alguno de los abuelos consideraba que podía hacer algo para detener esa violencia. (En algunos países de Latinoamérica, aún hoy, se escuchan con cierta frecuencia —y resignación— los refranes “Aunque pegue y mate, marido es” y “En peleas de marido y mujer, nadie se debe meter”).

En un pasaje, sin embargo, se relata la intención del abuelo para hablar con su hija respecto a la violencia que sufría (mas ella no se lo permite y le dice que no debe meterse en lo que no le importa); pero no hay ninguno que relate la intención de los abuelos de hablar con el perpetuador de la violencia o de denunciarle. El fragmento, sin embargo, refleja su impotencia ante la situación: “Tras colgar el teléfono, el

abuelo cansado, negaba con la cabeza. Se le veía en las manos que algo le irritaba. Apretaba los puños y sus venas gruesas emergían como río. Afluentes de lava a punto del desborde” (p. 43).

Ocurría, además, como se ha visto, que, tan pronto volvía el padre, la abuela se marchaba de la casa de su hija sin importar cuánto tiempo hubiera cuidado de ella y de los niños, de los planes que habían hecho todos juntos ese día o el siguiente. La violencia del padre lograba borrar también a la abuela, que solo podía quedarse allí mientras el padre no estuviera.

A partir de los tipos de agresores que identificó Walker en su investigación, se puede señalar que el padre de la novela *Vida propia* se correspondería al tipo más común: aquel que utiliza la violencia contra la pareja para obtener lo que desea sin considerar sus derechos. Max ejerce violencia moral contra Esther para tenerla sometida en toda circunstancia y que entonces cumpla con las tareas que él y su madre le han asignado respecto a la casa y los cuidados de sus hijos. Por otra parte, el padre de *Entre los rotos*, aunque también usa la violencia con el mismo fin (lo que desea, sin embargo, es distinto) puede pertenecer al tipo de maltratador que padece un trastorno de personalidad antisocial (que puede tener rasgos de personalidad límite, como una manifestación de ira inapropiada) y cuyo cuerpo muestra con rapidez y violencia los signos de rabia al sentir ira o frustración. Este personaje podría inscribirse en la categoría de maltratador tipo “pit bull”, ya que solo maltrata a las personas que, en teoría, ama.

#### 6.2.16. Del reconocimiento de la madre en *Vida propia* y *Entre los rotos*

Como se ha descrito en la metodología de ese trabajo, esta tesis tiene el objetivo de identificar y analizar las distintas formas de subversión de la violencia llevadas a cabo por las protagonistas/narradoras de las novelas aquí analizadas. Ello a propósito del acto de heroicidad en el camino de la heroína o del acto para llegar a la autonomía del yo en el proceso de formación del personaje que se cifra en estos textos. Para identificar estos actos, como se ha señalado, este texto sigue el planteamiento de Segato alrededor de los actos contra las pedagogías de la crueldad; ello hilado al planteamiento de Muraro alrededor de la restauración del orden simbólico de la madre a través del reconocimiento de su autoridad (o el saber amar a la madre) y la teoría de los modelos del mundo de Asensi en relación con las propuestas de Freixas sobre pensar y sugerir una aportación específica de las mujeres a la literatura y a la cultura.

Como se ha visto, tanto en la novela de Nizri como en la de Ventura Medina se cifra una búsqueda de la madre como motivo que surge de la necesidad de la narradora de indagar en la historia propia para reconstruir la identidad; es decir, que el motivo de la búsqueda de la madre surge a propósito de la rememoración del camino de formación, como tema. Ambos textos evidencian la ruptura con la madre en el viaje de la heroína o el rechazo hacia lo femenino o la lucha contra la diferencia sexual o la violencia de género que les impide continuar su camino.

De la misma forma, relatan y evidencian la mirada de la hija, asociada a lo patriarcal, que señala o culpa a la madre, por la transmisión de una herencia de sumisión, en el caso de *Vida propia*, o por la falta de contención o valentía frente a la violencia, en el caso de *Entre los rotos*; como también la mirada de la madre sobre la hija a causa de las nociones alrededor de la diferencia sexual o del género.

Pero, asimismo, ambas novelas narran y ponen de manifiesto la transformación de la mirada de la hija sobre la madre a pesar de la distancia, y del vínculo roto. Las narradoras dan cuenta de la existencia de la madre (encarnada también en ella misma, en el caso de Esther, en *Vida propia*), específicamente de una existencia distinta, en la que su vida, su psiquis y sus vínculos fueron afectados por la violencia de género; y así también dan cuenta de cómo la misma violencia fue reproducida en ella, la hija (o así también ella, Esther, reprodujo la ruptura del vínculo con sus hijas). Ello a través de relatar y alumbrar las formas en las que fue eficaz la violencia moral, la forma en la que los sujetos maltratadores reproducen el ciclo de la violencia y la fagocitación de la madre en esta y en sus hijos, así como otras formas de violencia relacionadas con el mandato de masculinidad, como se ha identificado y expuesto en este capítulo.

Así también, ambas novelas exponen la necesidad del vínculo con la madre a propósito de su búsqueda, y configuran una forma de restablecimiento del orden simbólico que tiene lugar a través de la rememoración, es decir, a través de la articulación del relato de la madre, a propósito de la articulación de su propio

camino. Este orden simbólico se restablece cuando una y otra narradora alumbran las formas de la violencia en el camino de la madre y en el de la hija, cuando una y otra da cuenta de las consecuencias de la violencia en su psiquis o, incluso, como en el caso de la narradora de *Entre los rotos*, da cuenta de su propio proceso, aunque no haya sido partícipe de ello.

Ambas novelas, entonces, configuran uno de los actos que Segato plantea como una forma contra las pedagogías de la crueldad: identificar las consecuencias de la violencia en el camino y narrarlo. Así también, ambas cifran, desde el mundo de cada texto, una forma de subvertir la violencia y de restablecer el orden simbólico de la madre a través de la contemplación de su relato, que puede ser posible en el mundo real y afectivo de las y los lectores.

### 6.3. Sobre las formas de violencia contra las mujeres y su subversión en *Cometierra* en diálogo con *Antígona*

Este capítulo analiza el retrato de Cometierra, la narradora de la novela homónima de Dolores Reyes, estableciendo una analogía con Antígona, la heroína de la tragedia homónima de Sófocles, ya que ambas se rebelan contra la violencia aun a pesar del dolor por la pérdida de un ser amado: la madre y el hermano, respectivamente; y es que, a causa de esa pérdida, pero también a causa de su rebelión, ambas deben descender en vida al inframundo. El diálogo entre ambas obras tiene como objetivo ampliar las dimensiones de ambos personajes y de sus relatos, así como analizar qué cuestiones sobre la violencia contra las mujeres narran estos textos tan distantes en el tiempo.

Para ello, este texto, siguiendo los planteamientos de la antropóloga Rita Segato sobre la violencia y la guerra contra las mujeres, distingue las violencias ejercidas sobre las protagonistas de ambas obras y también analiza los crímenes ejecutados sobre varios personajes femeninos que aparecen en la novela de Reyes. Así mismo, en relación con los objetivos de esta investigación en torno al vínculo con la madre, este texto analiza las imágenes que configuran al personaje de la madre de Cometierra, así como la representación de la relación madre e hija que surge en este texto.

A propósito de lo fantástico en la obra de Reyes, este texto analiza el viaje de descenso e iniciación a la diosa de Cometierra, en el que tiene lugar la asimilación

del yo, siguiendo los diagramas del camino del héroe y de la heroína propuestos por Joseph Campbell y Maureen Murdock. Por otra parte, con relación al retrato que se proyecta de Cometierra a través de la obra, este texto identifica los actos de subversión de la violencia que lleva a cabo el personaje a pesar de haber crecido alrededor de la violencia y en el desamparo, y que, a propósito del ejercicio de una política vincular, restablecen, siguiendo el planteamiento de Luisa Muraro, el orden simbólico de la madre.

### 6.3.1. Introducción

En su obra *El héroe de las mil caras* (1959), el mitólogo y escritor estadounidense Joseph Campbell describe el monomito<sup>25</sup> o mito único: es decir, la aventura o peripecia del héroe que narran los relatos épicos. En esta obra, Campbell sostiene que los héroes de todos los tiempos, sin que importe la esfera de los intereses, viven una aventura similar en estructura y procesos fundamentales, en el que destaca el viaje hacia la oscuridad: “Los actos verdaderamente creadores están representados como aquellos que derivan de una especie de muerte con respecto al mundo y lo que sucede en el intervalo de la inexistencia del héroe que regresa como quien vuelve a nacer” (p. 40).

La palabra *monomito*, a su vez, está relacionada con el término *catábasis*, que describe el viaje del héroe al inframundo. La idea de la catábasis, es decir, del descenso al inframundo y la posterior salida de él, llamada *anábasis* o *resurrección*,

---

<sup>25</sup> El término *monomito* fue tomado por Campbell de la novela *Finnegans Wake*, de James Joyce, publicada por primera vez en 1939, para designar el mito del viaje del héroe.

como ha señalado la arqueóloga española Pilar González Serrano (1999), aparece inmersa desde la más remota antigüedad en el marco de las creencias funerarias de casi todas las civilizaciones del mundo. Ello a causa de la experiencia de la muerte de los seres humanos. Así lo explica la investigadora:

Desde que el hombre fue hombre, es decir, desde que adquirió la facultad de reflexionar sobre su propia existencia y tuvo conciencia del hecho de la muerte, necesitó, primero, enterrar los despojos mortales de sus seres queridos, después, honrar los lugares funestos o de enterramiento de los personajes notables con monumentos de entidad sobresaliente, como fueron, por ejemplo, los dólmenes y, más tarde o al mismo tiempo, alimentar la esperanza de una pervivencia en el más allá, ante la evidente descomposición de la persona física (p. 130).

González Serrano señala que la génesis de la catábasis, o más bien de su esperanza, no resulta extraña ya que a los seres humanos aún les resulta difícil de aceptar la desaparición total del «yo» o del «tú», sobre todo de las personas que han constituido el propio e irrepetible proceso vital. Por otra parte, Campbell ha explicado que es durante el viaje al mundo de los muertos, o durante el descenso del héroe hacia la oscuridad, cuando ocurre la asimilación del yo; o sea, ese proceso cognitivo —siguiendo las teorías de Piaget (en Wadsworth, 1989) sobre asimilación y el concepto del yo en psicología, respectivamente— en el cual el sujeto modifica sus estructuras cognitivas a propósito del entendimiento de su propia identidad.

En *El poder del mito* (1991), Campbell se refiere a la historia de Jonás, el profeta del Antiguo Testamento que intenta huir de la tarea que le fue designada, para explicar de qué se trata y por qué es importante el proceso de asimilación del yo durante el descenso. A propósito de Jonás, Campbell señala:

En la historia de Jonás el héroe es tragado y llevado al abismo para experimentar más tarde una resurrección. Ahí, la personalidad consciente se ha puesto en contacto con una carga de la

energía inconsciente que es incapaz de manipular y ahora debe sufrir todos los peligros y revelaciones de un terrorífico viaje por el mar de la noche, mientras aprende cómo hacer la paces con ese poder y emerge, al fin, a un nuevo modo de vida (p. 208).

Así también, a propósito del descenso, Campbell ha explicado que el riesgo que lleva consigo la falta de individualización durante y después de esa experiencia puede ocasionar el detenimiento del crecimiento del héroe; pero, a propósito de ello, dice: “[...] pero el alma del héroe avanza valientemente y descubre que las brujas se convierten en diosas y los dragones en los guardianes de los dioses” (p. 207).

En *Cometierra* (2020), la primera novela de la escritora argentina Dolores Reyes, publicada por la editorial Sigilo en 2019, ocurre que el alma de la niña, Cometierra, avanza valientemente durante su viaje de descenso a las profundidades de la tierra a propósito del don que esta le ha concedido: mirar qué ha sido de quienes han desaparecido. Es durante ese tránsito cuando Cometierra descubre que ella es una bruja: una vidente que puede salvar la vida de otros con ayuda de la tierra; entonces tendrá lugar su iniciación a la bruja, a la diosa. Así también, Cometierra camina a través del inframundo con ayuda del recuerdo de su madre y su maestra: habitantes de sus entrañas y de su conciencia, que se rehúsa a olvidar a ambas.

Este descenso o viaje al mundo de los muertos ocurre, por primera vez, al tragar tierra de la tumba de su madre, acto que lleva a cabo para mitigar su dolor, para no separarse de ella. Entonces, la tierra le muestra, en una visión, que su madre fue asesinada por su pareja, el padre de Cometierra. La segunda vez ocurre porque

la niña come tierra de su escuela, del jardín sobre el que caminaba su maestra, la seño Ana, que fue asesinada cerca de allí. Cometierra, entonces, ya que se corre la voz acerca de su don, sigue descendiendo al inframundo para hacer justicia por otras mujeres, cuyos familiares buscan desesperadamente.

Murdock, a propósito de su diagrama del camino de la heroína, ha explicado que el descenso de la heroína (2010) es desencadenado por una pérdida devastadora que cambia la vida. Como se ha visto, el descenso de Cometierra tiene lugar a partir de una gran pérdida, la de su madre; aunque no es la única persona que pierde Cometierra en su infancia: casi al mismo tiempo, también pierde a su padre (al ser este el asesino de su madre) y a su maestra, otro personaje femenino muy relevante dentro de la trama y en su viaje de descenso al inframundo.

Cometierra desciende por primera vez al inframundo durante el entierro de su madre. La niña, a pesar de las voces de los otros a su alrededor, que le piden que no llore, que suelte y deje ir a su madre —pero “los muertos no ranchan donde los vivos” (2020, p. 11), le dicen—, come de la tierra de la tumba de su madre porque no quiere irse de allí sin ver, sin saber, pero sobre todo porque no quiere separarse de ella (la niña pedía que la enterraran en casa para no perderla). Pero entonces esa tierra que se traga le revela lo que ocurrió: que fue su padre quien asesinó a su madre.

La sacudieron. Veo los golpes aunque nos los sienta. La furia de los puños hundiéndose como pozos en la carne. Veo a papá, manos iguales a mis manos, brazos fuertes para el puño, que se enganchó en tu corazón y en tu carne como un anzuelo. Y algo, como un río, que empieza a irse.

Morirte mamá, y cortarte fresca de nosotros dos (p. 14).

A propósito de este recuerdo, es necesario hacer un inciso sobre la estructura de la obra y de su trama. Cometierra relata la pérdida de su madre dentro de una breve narración ulterior, que inaugura la novela, y que no lleva título y aparece antes del texto que se corresponde a la 'primera parte'. La primera parte, a su vez, empieza con Cometierra rememorando el posterior abandono de su tía, al hilo del recuerdo anterior —la pérdida de su madre—, cuando ya solo son ella y su hermano.

Así, el inicio y la voz del personaje enmarcan la historia (el significado) como su discurso (el significante) alrededor de la pérdida de su madre y de la marginación y soledad que sufrirá a causa de su ser bruja. Sin embargo, sus acciones, y el motor del significado y el significante, no se mantienen a lo largo de su camino a causa del dolor por la orfandad y la exclusión, sino a través de la convicción personal del personaje con relación a los vínculos con otras mujeres, víctimas de la violencia de género o paraestatal.

Cometierra relata su historia cuando es una adolescente, y sobre ello es necesario hacer otro inciso alrededor del tiempo de la voz: los años que transcurren desde el inicio de la historia y la edad que tiene Cometierra en el presente de la enunciación, es decir, mientras ocurren los acontecimientos del presente que ella vive y relata, no pueden definirse con certeza; se puede sugerir que el personaje tiene alrededor de nueve años cuando asesinan a su madre, alrededor de diez cuando asesinan a su maestra; que empieza a ejercer su don y a contar su historia cuando

tiene alrededor de trece; y que quizás, para el final del relato, ha alcanzado los quince o dieciséis, la edad que tenía Antígona a su muerte.

Volviendo al descenso, Cometierra también viaja al mundo de los muertos en sueños, y es allí donde recupera a su maestra, la ‘seño Ana’, como ella la llama, que fue secuestrada, violada y asesinada en el barrio de ambas cuando Cometierra, que ya había perdido a su madre, aún asistía a la primaria (después de esa pérdida, Cometierra no vuelve más a la escuela). Es la tierra que pisaba la señorita Ana en vida, donde jugaban sus alumnos, la que la niña traga por segunda vez y la que le revela el lugar en el que yace su cadáver.

Es entonces cuando otros intuyen o descubren el poder sobrenatural de Cometierra, ya que encuentran el cuerpo de su maestra allí donde la niña la había dibujado: en el Corralón Panda: “Yo no sentía las ganas y no sabía si todavía podía ver, pero pasaba las manos por la tierra pensando en que ella no aparecía [...]. Entonces cerré el puño tratando de que algo de ella se viniese adentro de mi mano, de mi boca” (2020, p. 21). “Era la seño Ana, la cara así, como me la acordaba yo, pero no como cuando estaba en la escuela. Yo la había dibujado como la tierra me la mostró: desnuda, con las piernas abiertas [...]” (p. 23).

Después de este acontecimiento, Cometierra y su hermano, el Walter, son abandonados por la tía —hermana del padre— que había ido a vivir con ellos después del asesinato de la madre y la desaparición del padre (la tía, de alguna forma

se asemeja a Creonte, que una vez que se declaró rey de Tebas no tuvo piedad de sus sobrinos). Cometierra y el Walter se quedan solos ante el dolor de ese acontecimiento y frente al hecho de querer, a pesar de ello, a pesar de no decirlo de forma contundente, de volver a ver al padre, de los sentimientos que tienen hacia él, que, aunque enterrados, permanecen vivos: Cometierra —sobre todo cuando es más niña— quiere saber dónde esta su padre; incluso comerá tierra impregnada de él para saber si está vivo: “Y comí con todas las ganas que tenía de ver a papá de nuevo”(p. 19).

Este acto, el abandono de la tía, de cierta forma termina de cerrar la orfandad de ambos niños, porque no vuelve a haber otro adulto que ejerza de cuidador o de guía para ninguno de los dos. Así mismo, este acto pone en evidencia el miedo de otros sobre Cometierra, pero sobre todo subraya el hecho de cómo sigue el camino de ambos niños —quizás sobre todo el de Cometierra— completamente al margen; porque casi todos, después de constatar su poder, y el peligro que este conlleva, aunque hayan recibido su ayuda, se marchan.

De la misma forma, aunque haya amigos en su casa, alrededor del Walter, su persona sigue siendo colocada al margen por esos amigos, todos varones. Pero es necesario señalar que quienes no perpetuarán esta marginalidad son dos chicas que aparecen en su casa, también por el vínculo que tienen con Walter, y son estas chicas quienes no temerán quedarse a su lado, en silencio —aunque la presencia de

la primera joven luego se desvanezca en el relato—, cuando los demás se aparten o se marchen.

Cometierra entonces es acompañada por el ánimo de la Seño Ana, que toma la palabra en el relato como tantos otros personajes que buscan justicia y que hablan a través o con Cometierra. La señorita (como llaman las niñas de primaria a sus maestras en varios países de Hispanoamérica), siguiendo los esquemas de Campbell y Murdock, encarna al personaje que ofrece a la heroína la ayuda sobrenatural, pero también a la diosa oscura; es decir, siguiendo el planteamiento de Murdock, a la sombra y a la ira y a la tristeza que habitan en Cometierra, pero que ella suele mirar y escuchar, a pesar del miedo. Esta acción que realiza Cometierra, contemplar su sombra o enfrentarse a su dolor, en conjunto a otras acciones, le permite llegar a la asimilación del yo —un yo que, sin embargo, parece muy íntegro en el ser del personaje—, incluso durante su descenso, que también configura su viaje de iniciación a su ser bruja.

En relación con lo que Cometierra experimenta en su descenso, que ocurre a propósito de la pérdida de su madre, pero también a causa de su convicción personal, este capítulo expone una analogía entre el personaje de Reyes y Antígona, la heroína de la tragedia homónima de Sófocles. Cometierra, como Antígona, se enfrenta al poder, a la violencia patriarcal y a varios Creontes que ejecutaron o llevan a cabo la muerte de otras y otros, aun cuando su vida corra peligro, para evitar

que vuelvan o para cumplir con sus almas, justo como la niña de la tragedia de Sófocles.

Como Antígona, Cometierra también tiene un profundo amor por su hermano, el Walter, como ella lo llama, con quien huirá para protegerse ambos de la muerte; y así como el personaje de Sófocles, Antígona, sus acciones también están relacionados con el amor que siente por su madre.

### 6.3.2. Objetivos y planteamientos

Esta investigación expone una análisis comparativo entre la heroína de Dolores Reyes y la de Sófocles con el propósito de analizar qué cuestiones sobre la violencia contra las mujeres, así como sus formas, exponen ambos textos. En relación con ambas obras, este texto también tiene como objetivo exponer, por una parte, de qué manera la figura de Antígona resurge en *Cometierra*; y por otra, en qué actos del personaje radica la subversión del mito, así como de la violencia. Alrededor de ello, este texto se propone indagar de qué forma los actos de Cometierra exponen una política vincular y de los vínculos; así también, de qué manera el personaje brinda un relato sobre la convicción personal frente al poder y la violencia patriarcal.

Este texto tiene como objetivo analizar el retrato de Cometierra que se configura y proyecta a lo largo de la obra, al igual que el relato de la construcción de su identidad, a propósito de su viaje de descenso, dentro y sobre su cuerpo. Es

necesario puntualizar que, cuando este texto se refiere a los acontecimientos ‘dentro de su cuerpo’, no solo se refiere a la indagación en su mundo interior, dentro de su consciencia, sino también a su cuerpo físico, el que Cometierra debe poner para tener las visiones: su vehículo para descender al inframundo.

Este texto, entonces, repara en la importancia del cuerpo en la configuración del personaje. Ocurre que Cometierra está arraigada a él; los sucesos significativos que experimenta tienen lugar en él o están relacionados con él. Es por su boca por donde entra la tierra, y es en su estómago donde esta reposa: “Levanté la tierra, tragué, tragué más, tragué mucho para que nacieran los ojos nuevos y pudiera ver” (p. 85). Este enfoque permite analizar el personaje respecto a la figura de la bruja; y en relación con ello y con la magia, este texto aborda sus similitudes con las figuras de Hécate y Orfeo, imaginando otra madre y otro hermano, con los que Cometierra puede dialogar.

Este capítulo, a través del análisis del retrato de Cometierra y el relato sobre la construcción de su identidad, plantea que la figura de Antígona resurge en Cometierra. Plantear esta analogía o indagar en este resurgir es importante porque, como ha señalado la catedrática e investigadora Helen Morales en su libro *El resurgir de Antígona: el poder subversivo de los mitos* (2020), las nuevas adaptaciones de los mitos “[...] no solo cambian los cuentos antiguos, sino lo que tienen sobre las mujeres, la raza y las relaciones humanas; en otras palabras, cuando los artistas

modifican los mitos (los relatos), también los subvierten (las ideas y las creencias falsas)” (p. 184).

Esto también permite lograr un trabajo de análisis del personaje y de la obra más amplio porque, como ha señalado Campbell (1949), “el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas” (p. 11). Así mismo, como ha explicado Morales, “los mitos (los relatos) antiguos tienen un poder subversivo precisamente porque se pueden contar —y leer de diferentes maneras” (2020, p. 83). “Ver a un personaje o a una persona con una visión dual, como uno mismo y en el papel de una figura de un mito, da al lector una perspectiva mejorada mediante la cual atenderlos” (p. 12). Así, pues, de esta forma es posible indagar alrededor de otros relatos que surgen o figuras que se revelan en la novela de Dolores Reyes.

La figura de Antígona que resurge en Cometierra, de forma distinta, aunque muy similar, permite pensar de forma más amplia en la rebeldía del personaje de Reyes, que tiene en su centro la reivindicación de la vida —ya que Cometierra se rehúsa a renunciar a la vida a pesar de estar condenada, por otros, a la muerte— y una política íntima, de los vínculos. Alrededor de ello, este texto también plantea que la novela de Reyes expone la forma en la que una adolescente, casi una niña, lleva a cabo una política vincular, a propósito del amor por su madre y de su convicción personal sobre la reivindicación de la vida, que restablece el orden

simbólico de la madre. Esto es, una política alejada de los valores y mandatos patriarcales.

Siguiendo la idea de Campbell del mito como entrada secreta, se puede sugerir que no es casual que en la novela de Dolores Reyes resurja, de forma consciente o voluntaria o no en su obra, la figura de Antígona, ya que se trata de una heroína significativa para el feminismo y, aunque Reyes manifestó en una entrevista para el diario español *El Salto* (febrero, 2020) que decir que una novela es feminista le resulta forzado, ciertamente se puede pensar y analizar *Cometierra* en clave feminista porque —aunque no solo a razón de ello— esta es una novela sobre feminicidios que señalan las distintas formas de la violencia sobre el cuerpo de las mujeres y también varias formas de impunidad.

Ocurre que las madres que buscan a sus hijos acuden a Cometierra porque no hay a quién más acudir; de hecho, incluso un miembro de la Policía acude a la joven bruja para poder encontrar a su prima. Pero también porque el personaje se ha constituido como un referente de la oposición a la violencia patriarcal desde lo comunitario y lo íntimo. El personaje es además referente sobre la fortaleza y la convicción personal, también en clave feminista, porque Cometierra no solo se enfrenta al dolor y a la violencia por sí misma, sino también por otras mujeres; no solo por los que ama y amó, sino por aquellas que necesitaban de su ayuda.

Así pues, en relación con el tema de los feminicidios en esta obra de Reyes, este texto plantea que *Cometierra* arroja luz sobre las distintas formas de la violencia que toma la vida de las mujeres, las distintas formas de violencia del mundo sobre estas. Y, vinculado a ello, plantea que la voz y las acciones del personaje dan cuenta de las formas de actuar de las niñas, adolescentes y mujeres que desde la esfera de lo íntimo subvierten esa violencia, en contraposición a los discursos en el mundo real que trazan un solo ser o estar de las niñas y mujeres.

Morales (2020) señala que “Antígona se ha convertido en un ícono de la resistencia. Representa el enfrentamiento de la convicción personal frente a la ley del Estado; el decir la verdad ante el poder” (p. 10). Este texto plantea que es esto lo que hace Dolores Reyes en esta novela, a través de *Cometierra*, al denunciar la inoperancia elegida de los Gobiernos latinoamericanos frente a los feminicidios, a propósito del lenguaje de impunidad que han instalado; así como al darle la voz a una adolescente de un barrio de la periferia de Argentina, que pone su cuerpo para evitar que más personas desaparezcan. Y, así también, a través de la voz de *Cometierra*, a otras mujeres cuyas vidas, y las de sus hijas, fueron arrancadas a causa de la violencia de género y de las formas de la guerra de los Estados paralelos.

*Cometierra* permite pensar en la convicción personal de su personaje —pero también de su autora (este texto se basa en las decisiones que toma Reyes como creadora)— frente a la violencia machista de la familia, de la sociedad y del Estado —e incluso del canon literario—. La obra está dedicada a dos chicas que vivían y

estudiaban en los mismos barrios de la periferia de Buenos Aires en los que Reyes vive y trabaja como docente, Melina Romero y Araceli Ramos, que fueron asesinadas, y *a las víctimas de feminicidio, a sus sobrevivientes*.

En la misma entrevista para el diario *El Salto* sobre la dedicatoria en *Cometierra*, Reyes manifestó: “Registrar sus nombres, quiénes eran o dónde vivían me parecía una forma de romper el automatismo, la indiferencia, la misoginia de los medios. Eran dos chicas que tenían toda la vida por delante y les faltan a las familias hasta el día de hoy” (2020).

En Cometierra resurge Antígona porque, como ella, el personaje de Reyes se enfrenta a la violencia masculina, a un régimen totalitario, a la de la familia, para poder cumplir con otros a quienes ha tocado esta violencia, pero sobre todo para cumplir consigo misma.

Antígona, una niña de no más de 13, 14, o 15 años se enfrenta a un adulto poderoso, algo que ni siquiera su hermana se atreverá a hacer y que los ciudadanos de Tebas temen demasiado. Antígona también desafía la autoridad masculina y se encara a la actitud de Creonte, que insiste en que las mujeres son inferiores a los hombres y que los hombres deben gobernar sobre ellas. Antígona es vulnerable, y está aterrorizada, pero eso no le impide cumplir con la ley” (Morales, 2020, p. 10).

### 6.3.3. Aproximación a las fuentes de pensamiento

Como ha mencionado el periodista y escritor mexicano Javier Aranda Luna en un artículo de opinión publicado en el periódico de su país *La Jornada*, quizás Dolores Reyes pudo haber visto en quienes buscan los cuerpos de sus desaparecidos

la encarnación de la heroína del mito griego. En una entrevista para el diario digital argentino *Infobae*, Reyes señaló que estudió letras clásicas, pero que no terminó la carrera; en esa conversación, la autora de *Cometierra* menciona las tragedias *Medea*, de Eurípides, y *Antígona*, de Sófocles, por lo que es pertinente sugerir que Antígona es un referente que habita en su imaginación.

Pero antes de continuar con la obra de Reyes, a propósito del resurgir de Antígona en la literatura, cabe hacer un inciso para señalar aquí que la heroína también ha resurgido en otras obras: por ejemplo, en *Antígona González*<sup>26</sup>, de la escritora mexicana Sara Uribe, publicado por primera vez en 2012. Este texto, como describe Morales (2020), quien recoge y analiza la obra de Uribe en su ensayo, brinda una idea sobre la tradición de utilizar el mito de Antígona para articular los abusos de poder.

*Antígona González*, explica Morales, cuenta la historia de una joven “que busca el cuerpo «desaparecido» de su hermano en Tamaulipas, México, para poder enterrarlo como es debido” (p. 186). En su libro, Morales hace hincapié en el nosotros de la Antígona de Uribe porque su acto es colaborativo e interpela al lector para que le acompañe a cumplir con el deber que le ha asignado su conciencia y sus afectos:

---

<sup>26</sup> *Antígona González* fue publicado por primera vez en 2012 por Sur+Editions: su idioma original es el inglés. En 2016, Les Figues Press publicó una edición bilingüe (la traducción al español la realizó John Pluecker). Véase la nota 233 del libro *El resurgir de Antígona: el poder subversivo de los mitos*, de Helen Morales.

Un estribillo repetido en *Antígona* Gonzáles cita a Sófocles: «¿Vendrás conmigo a recoger el cuerpo?». Pero mientras que en Sófocles el personaje de Antígona hace la pregunta a su hermana Ismene, en el libro de Sara Uribe, *Antígona* nos hace la pregunta a nosotros. A diferencia de la tragedia de Sófocles, la *Antígona* de Sara Uribe insiste en que haya un nosotros y un «nosotros» con poder (p. 186 -187).

En el epílogo de su libro, la profesora clasicista también hace hincapié en la necesidad de un feminismo que integre el nosotros<sup>27</sup>: una cuestión que permite pensar en la forma en la que surge la Antígona de Sófocles en el personaje adolescente de Reyes, que es también una bruja pero que, sobre todo, es ella misma. La novela de la argentina es la historia de una vidente a quien acuden muchas madres para encontrar a sus hijos e hijas desaparecidas, en la mayoría de los casos, a causa de la violencia machista. “Si la justicia falla, si el estado patriarcal ignora, lo sobrenatural parece la única respuesta”, dice Aranda en el artículo antes mencionado.

Por otra parte, la filósofa estadounidense Judith Butler en *El grito de Antígona* (2001) recoge el pensamiento de Luce Irigaray sobre Antígona como referente de la oposición al estatismo. Irigaray, dice Butler, señala que siempre vale la pena reflexionar sobre su ejemplo como figura histórica y como identidad e identificación para muchas niñas y mujeres de hoy, y que se debe escuchar lo que ella tiene que decir sobre el gobierno de la polis, su orden y sus leyes.

A propósito de la obra de Morales que subraya “el valor e insistencia de Antígona, que lo arriesga todo por una causa en la que creer y se niega a dejarse

---

<sup>27</sup> Dice Morales: “Una corriente nihilista atraviesa la obra *Antígona* de Sófocles y haríamos bien en rechazarla (p. 183).

intimidar por políticos poderosos” (p. 13), esta investigación consideró necesario analizar y vincular a ambos personajes, ya que el personaje de Reyes, que también se arriesga a sí misma por brindarles justicia a otras chicas, a otros niños y a sus madres, también es valiente y, a través de sus actos, a propósito de sus afectos, en lo íntimo también insiste en sus convicciones.

Este análisis también surge luego de la lectura de la obra de la española María Zambrano *La tumba de Antígona* (1983), publicada por primera vez en 1967, que se inscribe dentro del mito, ya que en este texto la española desarrolla el suicidio de Antígona, pero transfigurándolo, porque allí, en la muerte, Antígona se alumbra a través del pensamiento. Así mismo, Cometierra se alumbra a través de la indagación alrededor de sí misma y del mundo que lleva a cabo.

Zambrano, a propósito de su obra, señaló que no se podía dejar de oír a la heroína, pues «la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia oscurecida». Siguiendo sus palabras, sostenemos que en el camino de Cometierra se relata de lo que puede ser capaz una joven si se aferra a la luz —aunque fuera leve, aunque hubiera sombra sobre ella— que hay en su propia consciencia, porque el personaje es capaz de aceptar e integrar a los otros —aunque actúe en soledad—, porque no utiliza el lenguaje del poder para hablar y enfrentarse a él.

#### 6.3.4. Marco teórico

La analogía entre los personajes de *Cometierra*, de Reyes, y *Antígona*, de Sófocles, tiene como guías, por un lado, el análisis sobre la tragedia de Sófocles de Judith Butler en *El grito de Antígona* (2001), un texto que recoge distintas ponencias que fueron dictadas por la filósofa posestructuralista judeo-estadounidense en varias universidades en 1998, así como también la investigación de Ignacio Errandonea que consta en el texto de Sófocles (traducido y comentado por el investigador); y, por otra parte, los planteamientos de la helenista Helen Morales en su ensayo sobre el poder subversivo de Antígona y los mitos (2020).

Butler, en *El grito de Antígona* (2001), analiza las lecturas que hicieron Friedrich Hegel y Jacques Lacan, y también Luce Irigaray, sobre el mito de Antígona, y se pregunta si es posible considerar a Antígona, por sí misma, como representante de un tipo de política feminista. Butler (2001) señala que leyó *Antígona* con la intención de mirar si era esto posible al ser esta una figura que desafiaba al Estado mediante actos físicos y lingüísticos.

En este ensayo, Butler reivindica la relación que existe entre la esfera pública y la privada de la sociedad, y expone cómo en la tragedia contada por Sófocles se muestra un rompimiento con las estructuras familiares tradicionales a propósito de la noción de parentesco. Esta investigación, para exponer el resurgir pero también la subversión de *Antígona* en *Cometierra* atiende estas observaciones de Butler sobre *Antígona*, y así también sus planteamientos respecto a la desobediencia de las leyes

que dictaminan que pérdidas pueden ser lloradas, el lenguaje con el que se desafía al estado o la posibilidad política que surge cuando este no es eficaz. Siguiendo la intención de Butler respecto a *Antígona*, este texto analiza el personaje homónimo de *Cometierra* con la intención de exponer de qué manera el personaje puede configurarse como una heroína que desafía y subvierte la violencia.

Por otra parte, en el volumen que contiene los comentarios de Errandonea, el investigador hace hincapié en una cuestión fundamental para pensar a la heroína (y en su resurgir en la literatura) en relación con Cometierra: esta cuestión es que el monólogo que pronuncia antes de ser abandonada en la cueva/tumba ha sido rechazado por muchos editores porque Antígona se muestra ‘débil’. El helenista español explica que este pasaje, además de bello y sugestivo, se entiende a razón del estado de ánimo de Antígona, que está aterrada porque se sabe condenada a muerte: “Y por esto me llevan ya, con mano violenta, así, sin lecho nupcial. Sin cantos de himeneo, sin caricias de un esposo, ni crianza de un pequeñuelo; abandonada de toda persona amiga, voy en vida a las cavernas de los muertos” (2001, p. 730).

En sus comentarios, Errandonea también señala con énfasis cómo el corifeo teme y llora por Hemón, mas no por Antígona, a quien más bien habla éste de forma fría y distante; así mismo insiste en que es necesario observar cómo Creonte jamás hace referencia o valora el coraje y valentía de la niña. Sobre la primera cuestión explica y otorga contexto el investigador con estas palabras:

Este famoso monólogo con el que Antígona se despide de los hombres y de la vida, contiene un fragmento que es la pesadilla de los editores sobre todo desde que GOETHE (*Conversac. con Eckermann*, 28-3-27) lo puso al descubierto, afeando su contenido y las motivaciones de Antígona, y mostrando su deseo de que algún filólogo lo declare apócrifo. Dindorf tiene por espúreos los vv. 900-928-, Jacob los versos vv. 905-913, Lhers los 904-920. También los excluyen Schmid, Withman; y el mismo Jebb, modelo de conservatismo, no puede creer que Sófocles haya escrito los vv. 905-912 con los cuales están unidos los vv. 904 y 913-920. (2001, p. 72).

Por otra parte, el retrato de Cometierra que es otorgado por la narradora protagonista desde su interior, desde su propia voz, es analizado a partir de su viaje de descenso e iniciación de la mano de los planteamientos de Murdock y Campbell sobre este tránsito, reparando en el papel de los personajes que representan a la madre, es decir, a la propia madre de Cometierra y a la señorita Ana; así también, planteando una relación con la figura de Antígona, que resurge en Cometierra, la niña que logra escapar, junto con su hermano, de varios Creontes que intentan darles muerte y de la violencia machista y/o de la violencia que Rita Segato ha denominado como propia del ‘segundo Estado’, que podría orillarles a tener una muerte en vida, al igual que Antígona, que fue condenada por su tío Creonte a ser enterrada viva por desobedecer la ley que dictó su tío (la de los hombres, entonces, y no la de los dioses) después de declararse gobernante de Tebas.

Para analizar el relato que brinda la novela de Reyes en clave feminista, esta investigación sigue algunos planteamientos de la antropóloga argentina Rita Segato. Particularmente, sigue los planteamientos de su texto “Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez” (2008), en el que explica su hipótesis alrededor de los feminicidios en esta ciudad de México.

En este texto, Segato explica en qué consistirían, cómo proceden y qué lenguaje han instalado los Estados paralelos o ese segundo Estado totalitario —ese que aparece en la novela de Reyes y de cuya violencia es víctima la señorita Ana—, y por qué es importante distinguir los crímenes de lesa humanidad que se ejecutan sobre las mujeres en los territorios latinoamericanos. En este texto, Segato también expone lo que para ella es la única hipótesis viable de lo acontecido en esa ciudad:

“Es como si círculos concéntricos formados por una variedad de agresiones ocultasen en su interior un tipo de crimen en particular, no necesariamente el más numeroso pero sí el más enigmático por sus características precisas, casi burocráticas: secuestro de mujeres jóvenes con un tipo de físico definido y en su mayoría trabajadoras o estudiantes, privación de la libertad por algunos días, tortura, violación ‘tumultaria’(...). A esta lista se suma el hecho de que nunca ningún acusado resultó verosímil para la comunidad y ninguna lista de investigación mostró resultados” (p. 82).

Estos actos formarían parte de un código de guerra, para la antropóloga, en cuya hipótesis sostiene que los feminicidios en Ciudad Juárez se comportan como productores y reproductores de impunidad. Esta investigación acude a este texto de Segato porque la novela de Reyes permite hacer esa distinción alrededor de los crímenes sobre las mujeres a propósito de varios personajes femeninos alrededor de Cometierra: ocurre que su madre y la señorita Ana, por ejemplo, no fueron violentadas por la misma razón, aunque la violencia de género forme parte del entramado de ambos crímenes.

Ello, por su parte, permite analizar otro de los aportes que hace este texto de Reyes: a la literatura hispanoamericana escrita por mujeres, si se quiere reparar en los rasgos regionales y universales que la hacen propia, pero también a toda la

Literatura, a la literatura sin adjetivos o condiciones de distinción, si se repara en las características que la singularizan.

*Cometierra* no solo brinda el retrato de una adolescente, casi una niña, que debe enfrentarse a sus pérdidas, pero que no se construye en relación al dolor o a su vínculo con otros hombres, sino que también brinda un relato sobre los vínculos entre las mujeres, sobre quiénes eran y qué deseaban —incluso, hay aquí, por ejemplo, una niña a la que guía y acompaña la que fuera su maestra desde el inframundo—, sino también el relato de una adolescente de la periferia que vio y experimentó las distintas formas en las que las mujeres pueden ser violentadas.

### **6.3.5. Sobre la obra y sus autores**

#### **6.3.5.1. Sobre *Cometierra***

*Cometierra* es la historia de una adolescente que tiene el don de ver dónde está o qué ha ocurrido con una persona desaparecida si come de la tierra que pisaba en vida o que esté impregnada con ella a través de sus objetos personales, o si come de la tierra donde yace su cuerpo. Cometierra descubre su don cuando todavía es una niña y traga tierra de la tumba de su madre: a través de una visión, la tierra le revela que su padre es el asesino de su madre.

Cometierra confirma su don después de tragar tierra del patio en el que paseaba su maestra antes de ser asesinada por los miembros de una pandilla. Cometierra, sin embargo, a pesar de que el ánimo de la señorita Ana se lo pida, no

traga la tierra donde su maestra fue hallada muerta. Después de este acontecimiento, Cometierra y su hermano Walter se quedan en la orfandad, solos el uno con el otro, ya que la tía que se va a vivir con ellos después del asesinato de su madre decide marcharse al constatar el don de ver de la niña.

Algún tiempo después, Cometierra vuelve a tragar tierra para ayudar a una mujer que busca a su hijo. Con su ayuda, esa madre encontrará el cuerpo de Ian y al asesino, lo que pondrá en riesgo la vida de la adolescente. Se corre entonces el relato sobre sus dones, y el terreno de la casa de Cometierra se llena de botellas con tierra que no siempre quiere o puede comer.

Sin embargo, la adolescente vuelve a comer tierra por otros que le piden ayuda: por una antigua compañera de clase; por un niño y una joven que murieron, él, a causa de un animal, ella, a causa de un río; por María, una joven a la que logran rescatar de su secuestrador y violador gracias a sus visiones y gracias a que ella se suma a la búsqueda que llevan a cabo sus familiaes; y por Hernán, un viejo amigo de su barrio, asesinado por Ale Skin, el líder de una pandilla.

Cometierra, a propósito de María, conocerá a Ezequiel, un policía con el que se relacionará de forma afectiva y sexual. Cometierra, su hermano y otros amigos del barrio buscan vengar la muerte de Hernán. La joven se les unirá e irá al corralón Panda a pesar de las advertencias que le hiciera su maestra, en sueños, de que no se acercara nunca a ese lugar en donde ella fue asesinada.

En este enfrentamiento, en el que Walter estaba en riesgo, aparece el padre de ambos jóvenes, que asesina a Ale Skin. Como sus vidas corren peligro, Cometierra, Walter y Miseria, una adolescente, casi niña todavía, con la que Walter tiene una relación, abandonan la casa de su infancia, esa con el terreno cubierto por una pasionaria y lleno de botellas con tierra de desaparecidos.

#### 6.3.5.2. Sobre *Antígona*<sup>28</sup>

Antígona, hija y hermana del rey Edipo y de la reina Yocasta, acude al palacio para ver a su hermana Ismene y, entonces, pedirle ayuda para enterrar a su hermano Polinices<sup>29</sup>. Antígona volvía del campo donde yacía el cadáver de su hermano Polinices, porque Creonte, nuevo rey de Tebas, su tío, hermano de Yocasta, había ordenado que su cadáver no fuera sepultado. Polinices había muerto en manos de su hermano menor Etéocles, y este, a su vez, había sido asesinado por él en la guerra que ambos se declararon por el trono de Tebas: así fue como cumplió la maldición que Edipo hubiera lanzado sobre sus hijos porque no acudieron a él en su destierro.

---

<sup>28</sup> Este resumen sobre *Antígona* ha sido realizado a partir de la lectura del libro *Tragedias. Vol. II, Antígona; Electra* (1991), que cuenta con la edición literaria y traducción del texto de Sófocles por el helenista y escritor español Ignacio Errandonea, que, como señala este en la nota preliminar del texto, incorpora en los comentarios sus estudios sobre la tragedia que consta en su libro *Sófocles y la personalidad de sus coros: estudios de dramática constructiva*, publicado por primera vez en 1970.

<sup>29</sup> Este trabajo coincide con Errandonea (1991, p. 21) cuando afirma que ese primer viaje que realiza Antígona hacia el campo donde permanece el cadáver de su hermano, cuando espolvorea con tierra su cadáver, fue hecho antes de que empezara el relato de la tragedia que describe el viaje que realiza la segunda vez que intenta enterrarle. El helenista hace esta aclaración porque muchos comentaristas de la obra opinan que Antígona ha realizado ambos enterramientos antes de ir a hablar con Ismene. Pero como señalan Errandonea y otros críticos, si esto fuera así, no estaría justificado la interrupción del primer enterramiento ni la necesidad de hacer el segundo.

Los hermanos habían acordado turnarse el trono de Tebas, pero Etéocles se había negado a devolvérselo a su hermano mayor. Por su parte, Polinices había reunido en la ciudad de Argos batallones con los que atacó las puertas de Tebas. Creonte, entonces, lo había declarado traidor y la pena que pagaría era que su cadáver no fuera enterrado. Sobre esto, le dice Antígona a Ismene: “Dicen que ha mandado a voz de pregón en la ciudad que nadie le dé enterramiento, nadie le lamente, sino que le abandonen sin duelo, sin sepulcro, para pasto deleitoso de las aves, que lo devoren a su sabor descubriéndolo” (p. 32).

Antígona, entonces, había desobedecido la ley impuesta por Creonte. Su hermana Ismene se niega a ayudarla y le dice que al haber nacido mujeres están sujetas a los mandatos de los más fuertes, de los hombres. Antígona, a pesar de la negativa de su hermana, decide ir a levantar sola el cadáver de Polinices. Posteriormente, un guardia avisa a Creonte que alguien ha echado polvo sobre el cuerpo de Polinices, que alguna persona ha hecho los ritos de costumbre. Creonte, aunque el coro de ancianos que no había manifestado estar ni de acuerdo ni en desacuerdo con sus leyes le pide que considere si en aquel acto no habría estado involucrada la mano de los dioses, ordena que vigilen el cadáver de Polinices y que descubran y capturen a quien le ha desobedecido.

Pronto el guardia vuelve con Antígona atada. La adolescente habría aprovechado un torbellino para levantar el cadáver de su hermano, que había sido limpiado del polvo que antes ella le vertió. Los guardias, que escucharon los

lamentos de la niña, la habían apresado mientras volvía a bañar a su muerto con polvo antes de intentar su enterramiento. Antígona, una vez delante de Creonte, dice: “Confieso todo el hecho y no niego ningún punto” (p. 51).

La heroína señala que ya sabía que por hacerlo había de morir y nombra a su madre al decir ante su tío: “Así que, a mí, al menos sucumbir en este lance nada me duele; el que al hijo de mi madre muerto le ultrajaran los perros, eso sí que me dolería; lo demás a mí no me duele”<sup>30</sup> (p. 52). Antígona, en este primer encuentro con Creonte, se muestra valiente: le llama ‘tirano’ y le señala que hace y dice impunemente lo que le plazca. Mientras, Hemón, el prometido de Antígona, va a ver a su padre, Creonte, para pedirle que perdone a Antígona, a quien llora toda la ciudad de Tebas.

Creonte, aun cuando su hijo le advierte que alguien más morirá si Antígona muere, habla sobre la insubordinación que arruina a la familia y a las naciones y varias veces le dirá que ha sido subyugado por una mujer. Hemón se marchará sin que haya podido hacer entrar en razón con su padre. Antígona aparece de nuevo en escena, y esta vez, la segunda y última, se mostrará aterrada y triste por su muerte inminente: dirá que se marcha al Hades sin haber oído sus cantos de bodas.

Antígona recita de espaldas a los demás personajes un monólogo en el que expone el consuelo que le brinda el saberse bien recibida por sus muertos; y en este

---

<sup>30</sup> A propósito del dolor de Antígona por su madre y su hermano, este texto recuerda el dolor de Cometierra por el cuerpo de su madre: “Mamá, vas al agujero en una tela que es casi un trapo” (2020, p. 14)

declara que no hubiera realizado ese acto de desobediencia por otro familiar: “Pero, sepultados ya en el Hades mi padre y mi madre, no puede nacerme ya hermano alguno” (p. 73); que su acto obedece a las leyes de los dioses al hacer la piedad que, sin embargo, no tienen con ella.

Después de ello se llevan a Antígona a la tumba donde Creonte ha ordenado que la encierren y abandonen: Creonte no ejecuta su muerte para no mancharse con la sangre de un familiar. Pronto Tiresias, un consejero suyo, un anciano vidente, acude al palacio para decirle a Creonte lo que ha visto: la desgracia sobre él y sobre la ciudad a causa de todos sus hijos muertos. Creonte, no obstante, lo acusa de haberse vendido por ambición.

Después de que el vidente se marche, el coro de ancianos aconsejará a Creonte, quien, ya embargado por el miedo, decide, aunque todavía dudoso y sin querer verbalizar su error, ir a liberar a Antígona. Pero cuando llega a su tumba, escuchará los lamentos de su hijo Hemón, que llora a su prometida que se ha suicidado colgándose de una cuerda.

Hemón intenta asesinar a su padre, sin éxito, antes de matarse él mismo con su espada. Estas noticias llegarán a Eurídice, que recordará el dolor por la muerte reciente de su otro hijo, Megareo, quien también murió a causa de Creonte; entonces Eurídice se suicida en el palacio. La tragedia termina con Creonte

pidiendo que lo lleven fuera y el coro respondiéndole que ya no puede pedir nada, que no se puede esquivar la suerte decretada por el hado.

#### 6.3.5.3. Sobre los autores

Dolores Reyes nació en Buenos Aires en 1978. Es activista feminista, docente y madre de siete hijos. Ha estudiado Profesorado de Enseñanza Primaria en el Colegio Normal 10 y Griego y Culturas Clásicas en la Universidad de Buenos Aires; también ha formado parte del taller literario de la escritora argentina Selva Almada. *Cometierra*, su primer libro, publicado por Editorial Sigilo en 2019, ha sido traducido a más de diez idiomas. *Miseria*, publicado por Alfaguara en 2023, su segunda y última novela, es la continuación de *Cometierra* y está narrado a dos voces por ambos personajes: Cometierra y Miseria.

Sófocles nació en Colono, una aldea cercana a Atenas, en Grecia, alrededor de los años 406-496 a. C. Fue un poeta trágico griego cuya obra es de importancia capital para el género. Según la *Suda*, la gran enciclopedia bizantina, Sófocles habría sido el autor de 123 textos, pero el biógrafo anónimo señaló en su relato que Aristófanes de Bizancio conoció 130 obras atribuidas a Sófocles; de toda su obra, sin embargo, solo se conservan completas las tragedias *Antígona*, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Filoctetes*, *Áyax*, *Electra* y *Las traquinias*.

### 6.3.6. Del resurgir de *Antígona* en *Cometierra*

#### 6.3.6.1. De la relación entre ambas heroínas

En la entrevista antes mencionada, Dolores Reyes manifestó que Cometierra se le apareció en un taller de escritura —una niña en un cementerio, comiendo de su tierra— y que entonces fue, escribiendo, tras ella: “Comiendo tierra ella podía ver lo que a través de esa tierra que estaba en contacto con cuerpos, como si las vivencias de esos cuerpos quedasen depositadas en esa tierra.” (2020). Quizás, esa niña espectral que se le apareció a Reyes en la cabeza llevaba a Antígona dentro de sí, a todas las Antígonas, y a otras brujas que han descendido al mundo subterráneo para poder hablar de este lado de la tierra de lo que vieron en ambos mundos.

Para empezar con la analogía entre los personajes de Sócrates y de Reyes, este texto se detiene en tres similitudes muy significativas entre sus heroínas. Tanto Antígona como Cometierra están realizando un viaje de descenso a propósito de una pérdida, y ambas, además, hacen un rito funerario individual y en contra de las órdenes que dictan los adultos de sus respectivos mundos: por un lado, Antígona esparce polvo sobre el cadáver de su hermano, aunque Creonte ha prohibido cualquier rito funerario o enterramiento; mientras que Cometierra traga tierra de la tumba donde entierran a su madre; a partir de este rito ambas descienden, en vida, al mundo de los muertos: la primera a causa de la condena, que significa un matrimonio con sus muertos para ella, y la segunda a causa de su don, que le permite ver qué ha ocurrido con los muertos (y hablar con ellos, incluso, aunque esto solo en el caso de la señorita Ana).

El descenso y los actos de cada una, a propósito de sus pérdidas, llevan a las siguientes cuestiones. Ambas heroínas, siguiendo las palabras de Apuleyo<sup>31</sup>, son capaces de realizar lo que saben que tiene lugar con ayuda del estudio y de los dioses: en el caso de ambas, el estudio de las cuestiones que rigen sus consciencias y la ley de los dioses del hogar; es decir, en ambos casos, del amor por sus madres.

Ambas, además, han sido completamente desprotegidas por su entorno familiar: “Antígona es sobrepasada sin haber sido nunca protegida cuando surge el orden ético” (p. 19), como señala Butler. Por otra parte, no hay ningún adulto (familiar o vecino) que se digne a cuidar de Cometierra —ni de Walter— después del asesinato y desaparición de su padre; ni la familia ni el Estado los protegen.

#### 6.3.6.2. A propósito de los vínculos y la crueldad

En su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), Rita Segato explica que la crueldad es directamente proporcional al aislamiento de los ciudadanos mediante su sensibilización al sufrimiento de otros: “Expropiar el aliento vital pasa ser visto como un mero trámite que no comporta dolor, que no puede comunicarse, un acto maquinal, como cualquier consumición” (p. 13). Dice la antropóloga que el capital hoy depende de que las personas sean capaces de acostumbrarse al espectáculo de la crueldad: “Que naturalicemos la expropiación de vida, la predación, es decir, que no tengamos receptores para el acto comunicativo de quien es capturado por el proceso de consumición (p. 13).

---

<sup>31</sup> Véase *Apología o Discurso sobre la magia en defensa propia* (Apuleyo).

En *Antígona*, Sófocles da cuenta del sufrimiento de los ciudadanos por la condena de Antígona. Como ha señalado Errandonea: su novio, Hemón; su hermana, Ismene, y toda la ciudad lloran a Antígona. Pero así también se puede leer cómo Creonte ni reconoce su amor por los suyos, ni su valentía; y cómo el corifeo teme y llora sobre todo por Hemón, mostrando que son capaces —que los hombres han desarrollado la capacidad— de poner cierta distancia (la que fuera necesaria) con el sufrimiento de las mujeres y apropiación de su vida por parte de otros hombres, permitiéndonos pensar así en que esa desensibilización de las sociedades ciertamente tuvo un origen y unas intenciones, como ha planteado Segato. Pero ¿por qué contra las mujeres? Segato, en un artículo en el que explica su hipótesis sobre el alto número de crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez (2008), brinda otra respuesta:

Esto es así porque en el larguísimo tiempo de la historia del género, tan largo que se confunde con la historia de la especie, la producción de la masculinidad obedece a procesos diferentes a los de la producción de femineidad. Evidencias en una perspectiva transcultural indican que la masculinidad es un estatus condicionado a su obtención —que debe ser reconfirmada con una cierta regularidad a lo largo de la vida— mediante un proceso de probación o conquista y, sobre todo, supeditado a la exacción de tributos de un otro que, por su posición naturalizada en este orden de estatus, es percibido como el proveedor del repertorio de gestos que alimentan la virilidad (p. 86).

Antígona es un ejemplo de la oposición frente a las pedagogías de la crueldad: sus actos tienen como motor el no aceptar el sufrimiento de otros y de levantar la voz cuando mira cómo ejecutan un acto que intenta educar y someter en la crueldad, aun cuando sepa que su castigo será la muerte, aun cuando su hermana le dice que ha nacido mujer y que no puede contradecir la palabra de los hombres, decide enterrar (ya había realizado los ritos de sepultura) a su hermano pensando

también en que ese era el hijo de su madre; es decir, pensando en lo que sufrirían ambos en el Hades porque su cuerpo fuera devorado por las aves y los perros.

Antígona también actúa en oposición a estas al hablar frente al nuevo rey y la ciudad sobre su tiranía. Así también, como los ciudadanos de Tebas, en *Cometierra*, los amigos y amigas del Walter lloran a Hernán, el muchacho asesinado por Ale Skin en la casa de los hermanos, y todos deciden salir a buscar a su asesino, luego de que Cometierra contara quién fue. Este hecho, sin embargo, recuerda al Corifeo que llora la suerte de Hemón, porque los amigos del Walter no protegen a Cometierra y dejan la casa vacía cuando ella está en peligro —antes señalamos que, aunque su casa esté llena, aunque haya un entorno de amigos, estos no se acercan o no establecen un vínculo con ella—, cuando es a ella a la que vienen a llevarse, a matar. Pero no es eso, sin embargo, lo que hace Cometierra.

Estos acontecimientos en la obra de Reyes reflejan el hecho de que los seres humanos, en este caso los varones, han desarrollado esa capacidad de naturalizar la crueldad o de poner la distancia que haga falta si la vida que se toma es la de una mujer, sobre todo si esa mujer o esa niña ha desobedecido las leyes de un hombre, como Antígona, o tiene un don, como Cometierra.

Estos pasajes de *Cometierra* exponen esta cuestión: el primero da cuenta de lo ocurrido con los amigos alrededor de la muerte de Hernán; y el segundo, del actuar de los chicos después de que el padre de Ian intentó asesinar a la niña vidente —

luego de ese acontecimiento, Hernán no vuelve a aparecer por la casa de los hermanos—. Ambos pasajes dan cuenta de la forma distinta en la que reaccionan los chicos frente a la muerte de Hernán y frente al intento de asesinato de Cometierra: con menos o más empatía, como el coro de ancianos respecto a Hemón y Antígona, o con más o menos temor frente al peligro que podrían correr al involucrarse.

Todos le decían que sí, que le ayudarían a comprarlo, a traerlo, que no se preocupara [se refiere al tanque de agua que fue impactado por los disparos del padre y asesino de Ian]. Pero cuando el Walter pidió que alguno se quedara conmigo porque no quería dejarme sola, nadie respondió. Entonces mi hermano sacó una pila de billetes del bolsillo y se la dio y ellos repitieron que se encargarían, que para eso estaban los amigos, que irían y volverían rápido y que enseguida lo ayudarían a cambiar el tanque.

Después de que se fueron, el Walter me miró y dijo:

—Estamos nosotros dos de nuevo, hermanita. Solos. No puedo echarle la culpa a ninguno. (p. 50).

—Dijo la tierra que a Hernán lo mató el Ale Skin.

Se hizo un silencio de muerte y de repente todo estalló.

Los pibes y las pibas se pararon furiosos y empezaron a hablar y a gritar a la vez.

Nadie se escuchaba.

El Ale Skin, qué hijo de puta —dijo uno.

—Hijo de puta. ¿Sabés lo que le vamos a hacer?— dijo otro.

—Hay que vengar a Hernán —dijo una piba que yo no conocía (p. 147).

Más tarde, a propósito de la negativa de los amigos, Cometierra pensaría que el Walter “tenía razón, que la culpa de que nos quedáramos solos venía con el problema de ver (p. 50)”. Allí en esa circunstancia, el Walter recuerda a Ismene, que piensa en un primer momento que el problema es la desobediencia de su hermana y no el carácter tirano de Creonte.

Pero Walter recuerda a Ismene también por todas las ocasiones en las que él la protege y la acompaña, en silencio y con cierta distancia, como se ha mencionado antes, pero sin abandonarla jamás a su suerte, aunque pudiera poner eso en riesgo su vida, como hace Ismene cuando pide compartir la pena con su hermana, aunque quizás Ismene más movida por la tristeza a causa del desamparo en el que se encuentran ambas que por un sentimiento de justicia o de convicción personal.

Por otra parte, hay un pasaje en *Cometierra* en el que Walter recuerda a Hemón por la valentía con la que defiende a Cometierra de Ale Skin. Cometierra, que ya ha visto que Ale Skin es el asesino de Hernán, recuerda la vez que quiso golpearla, cuando ella era más niña, con un bate de béisbol en las vías muertas de los trenes y su hermano puso su cuerpo para evitarlo: “[...] el Ale Skin agitó el bate en el aire como si me fuera a arrancar la cabeza. El Walter, rápido, se paró delante de mí y lo miró fijo. Los otros se rieron mientras yo me meaba encima [...]. El Walter no se movió” (p. 145).

Los miedos, la falta de palabras o de sostén de Ismene y el Walter, los hermanos de las protagonistas, permiten, sin embargo, reparar en las distintas dimensiones del ser humano: ni Walter ni Ismene parecen tener una sólida convicción personal frente a las injusticias, pero sus hermanas, que han estado aterradas también, tampoco lo son siempre —aunque eso no les impide actuar—. Y ello da cuenta de una literatura, en Sófocles y en Reyes, de luz y de sombra sobre la heroína, sobre los seres humanos.

### 6.3.7.3. Sobre violencia de carácter expresivo y ejemplarizante

Para Irigaray, dice Butler, Antígona representa el parentesco y, por ello, también el poder de las relaciones de sangre. Pero la filósofa belga, explica Butler (2001), no se refería a la ‘sangre’ de forma literal, sino a la sangre de las mujeres que el poder derrama para mantenerse en él y en la forma que ella reconfigura su línea de sangre para aliviar la violencia de la familiar primera.

Antígona no representa precisamente a un vínculo consanguíneo, sino más bien algo parecido a ‘un derramamiento de sangre’ —algo que debe subsistir para que los Estados autoritarios se mantengan. Lo femenino, por decirlo de alguna manera, se convierte en esta subsistencia, y la “sangre” se transforma en la figura gráfica para esta línea recurrente de parentesco, una reconfiguración del símbolo de la línea de sangre que alivia el violento olvido de las primarias relaciones de parentesco (p. 18).

En *Cometierra*, ese derramamiento de sangre que hacen los Estados autoritarios se pone de manifiesto en las víctimas de los crímenes corporativos ejecutados por el segundo estado con los que el personaje de la niña vidente tiene una relación.

Esta forma de violencia figura a través de los crímenes de la señorita Ana, la maestra de Cometierra, así como también en el de Hernán, su amigo, quien no tenía ninguna relación con Ale Skin, el líder de la banda que lo asesina. Estos crímenes representan la exhibición del poder —y de la violencia que estos grupos son capaces de ejecutar— mediante actos ejemplarizantes.

Rosenberg (2022), a propósito del crimen de la señorita Ana, la maestra de

Cometierra, ha señalado: “La reafirmación de la masculinidad destituida lleva un mensaje, una amenaza, dirigida a los niños, los maestros, y a la institución misma de la escuela cuyo lugar de transmisión social se encuentra, en condiciones de precariedad poshegemónica, disminuido” (p. 33). Rosenberg se refiere aquí también al acto de ejercer una pedagogía de la crueldad, haciendo referencia al planteamiento de Rita Laura Segato (que sigue este trabajo de investigación) y manifiesta que este acto, es decir, esta pedagogía de la crueldad sobre la señorita Ana “comunica así no solo un nuevo lugar de autoridad sobre la vida y la muerte, sino una regimentación de cuerpos sexualizados, de roles de género y de su función en la cadena de sometimiento” (p. 33).

El crimen de la señorita Ana en *Cometierra* pone de manifiesto cómo las mujeres son violentadas en las guerras paraestatales que “*abduce a un tipo de mujer, victimizándola, para reafirmar y revitalizar su capacidad de control*” (Segato, 2008, p. 97) y que se llevan a cabo en varios países de Latinoamérica, como ha explicado la antropóloga argentina en distintos textos. Pero no nos referimos a que la autora lo dibuja mediante la descripción descarnada del horror que vivieron —cuestión que Reyes no lleva a cabo: en *Cometierra* el foco no está puesto en el horror de la violencia—, sino a que pone de manifiesto cómo los cuerpos de las mujeres y sus vidas son utilizados como herramienta de guerra.

El crimen de la señorita Ana —que además habla con Cometierra en el inframundo y le pide que trague tierra por ella—, por ejemplo, denuncia un tipo

específico de feminicidio: su crimen es distinto a un feminicidio que ocurre en el espacio doméstico. Su muerte fue ejecutada, tal y como ha explicado Segato (2008), como prueba de la capacidad de crueldad y poder de muerte que negocios de alta peligrosidad requieren como modo de producción y de reproducción de la impunidad: “La víctima sacrificial, parte de un territorio dominado, es forzada a entregar el tributo de su cuerpo a la cohesión y vitalidad del grupo y la mancha de su sangre define la esotérica pertenencia al mismo por parte de sus asesinos” (p. 89).

La novela de Reyes expone las distintas formas de violencia contra las mujeres: en los feminicidios que ocurren a causa de la violencia de los segundos Estados, como en el caso de la señorita Ana; en los que ocurren dentro del entorno doméstico, como en el caso de la madre de Cometierra, por ejemplo; así también, el secuestro y violación de María se correspondería a un crimen de índole sexual. Este relato dentro de la obra, el secuestro de María, permite distinguir el crimen sobre su cuerpo de otros feminicidios y también pensar en él en relación con los otros: lo que le acontece a la joven no es un crimen aislado, una anomalía social, sino que, como plantea la antropóloga argentina (2008), el secuestro y violación de María acontece “*in societate*, es decir, en un nicho de comunicación que puede ser penetrado y entendido” (p. 84).

Sobre el torturador de María, Cometierra relata: “Luché contra la luz y, aunque me lastimara lo pude ver. Era un hombre viejo, como un abuelito de plaza,

que sacudía a María y le decía: «Quedate quieta, mujer»». (2020, 86). Pero volviendo a la distinción entre el feminicidio de la señorita Ana del feminicidio de la madre de Cometierra, resulta fundamental apuntar aquí la explicación que brinda la antropóloga para poder diferenciar los crímenes ejecutados dentro del espacio doméstico de los que son ejecutados en el espacio público.<sup>32</sup>

Si al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia es porque puede hacerlo, es decir, porque estas ya forman parte del territorio que controla, el agresor que se apropia del cuerpo femenino en un espacio abierto, público, lo hace porque debe, para mostrar que puede. En uno, se trata de una constatación de un dominio ya existente; en el otro de una exhibición de capacidad de dominio que debe ser reeditada con cierta regularidad y puede ser asociada a los gestos rituales de renovación de los votos de virilidad. (2008, p. 89-90).

En otro de sus textos, *La guerra contra las mujeres* (2021), Segato se pregunta: ¿por qué en las mujeres?, ¿por qué por medio de formas sexualizadas de agresión? Ella responde: “Porque es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral del enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición” (p. 62).

Es muy importante también hacer notar que esta no es una agresión al cuerpo antagonista, al cuerpo del sicario de la facción enemiga, sino otra cosa. Los agredidos son cuerpos frágiles, no son cuerpos guerreros. Por eso manifiestan tan bien, con su sufrimiento, la expresividad misma de la amenaza truculenta lanzada a toda la colectividad (p. 62).

La exhibición de su poder y de su violencia, así como comunicar su autoridad sobre la vida y la muerte y sus ideas misóginas sobre las mujeres, es justamente lo que hace Creonte con Antígona, que frente a su hijo y al corifeo, que, al interpelar

---

<sup>32</sup> En este texto, Segato insiste en hacer la distinción entre uno y otro crimen: “Cada vez que el lema del móvil sexual se repite con liviandad antes de analizar minuciosamente ‘lo dicho’ en estos actos de interlocución, perdemos la oportunidad de seguirle el rastro a quien se esconde detrás del texto sangriento (2008, p. 91).

al nuevo rey, pareciera estar más preocupado por él y por su hijo Hemón, recuerda una y otra vez que nadie puede decirle qué hacer y que la ciudad se rige a su palabra.

El cuerpo de Antígona mandada a ser sepultada viva funcionaría para Creonte, siguiendo las palabras de Segato (2021), como firma pública de un documento formal de rendición: como ha señalado Butler, Creonte necesita de la palabra, que esta sea escuchada, para que se haga su ley; así también, el tirano considera que necesita un documento firmado por su enemigo: este documento es el cuerpo de la adolescente que le ha desobedecido para mostrar su violencia, para mostrar de lo que es capaz.

A propósito de los feminicidios en Ciudad Juárez, Segato ha explicado que en un régimen de soberanía algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grabe su marca: “El trazo por excelencia de la soberanía no es el poder de muerte sobre el subyugado, sino su derrota psicológica y moral, y su transformación en audiencia receptora de la exhibición del poder de muerte discrecional del dominador” (2008, p. 85)<sup>33</sup>.

Condenar a muerte a Antígona comporta para Creonte ejemplarizar, exhibir su violencia, sentar un precedente sobre el final que tendrían quienes se subleven a su reinado (con el que se hace después de muertos sus sobrinos y que le pertenecería, más bien —de no ser por las desigualdades de género que existen

---

<sup>33</sup> Sobre las ideas de Segato en este subapartado, véase: “Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”, de Rita Laura Segato, en *Debate Feminista*, 2008.

desde antes de la antigua Grecia y que no considera a las hijas en la línea de sangre— a Antígona y a Ismene, hijas de Edipo: a quienes Creonte no tuvo la intención de cuidar, como le habría pedido su cuñado antes de arrancarse los ojos).

Los siguientes pasajes de la tragedia de Sófocles, el primero dirigido a Ismene y el segundo a Hemón, dan cuenta de la intención de ejemplarizar de Creonte, que temía ser derrocado, y de su proceder patriarcal que funciona como una fuerza social, siguiendo las palabras de Kate Manne, “para hacer cumplir y vigilar la subordinación de la mujer y defender el dominio masculino” (Morales, 2020, p 95).

CREONTE. Tú (a Ismene), viborilla deslizada por palacio, que sin advertirlo yo me estabas chupando la sangre; no sabía yo que estaba criando en mi casa a dos furias y dos demoledoras de mi imperio<sup>34</sup>. Vamos di, ¿confiesas tener parte de esta sepultura, o juras estar ajena a ella? (2001, p. 55).

Deja, pues, a esa mozuela y que se consiga un novio en el Hades . Yo la he sorprendido en flagrante rebeldía, a sola ella en toda la ciudad, y va a ver la ciudad que sé cumplir lo que digo, y la voy a matar. Puede invocar si quiere a Zeus, el del parentesco, pues si los de mi familia se me crían rebeldes, ¿qué no harán los extraños? (p. 61).

#### 6.3.7.4. La reivindicación de la vida

La relación entre la esfera pública y la privada que reivindica Butler en *Antígona* es narrada y subvertida en *Cometierra* porque los personajes de la novela de Reyes no se relacionan ni intentan acudir al Estado: a propósito de ello, Butler también reivindica el hecho de que, como figura política, *Antígona* no apunta a la política como cuestión de representación, si no a la posibilidad política que surge

---

<sup>34</sup> En comentario al pie de este verso, Ignacio Errandonea en la edición del texto de Sófocles que aquí manejamos señala: “Estas enormes exageraciones, cuanto más ampulosas, ponen más de manifiesto el espíritu de Creonte infatuado, receloso y violento” (p. 55).

cuando se muestran los límites de la representación y representatividad. En el caso de la novela de Reyes, Cometierra se figura —su persona, a través de sus dones, y su política vincular— como esa posibilidad política que ha surgido, por convicción personal, pero también porque el Estado y su justicia no han sido operativos ni para ella, ni para su madre o la seño Ana, ni para ninguna de las personas que han acudido con botellas de tierra hasta su casa.

A propósito de ello se puede señalar otra posible relación con Antígona, ya que diversas lecturas que se han hecho de la tragedia de Sófocles sugieren que su proceder trataría de limpiar el pecado de Edipo, su padre y hermano. María Zambrano, en el prólogo de *La tumba de Antígona*, señala que la heroína se convierte en la doncella sacrificada a los inferos, la víctima que, movida por el amor, debe pasar por el infierno para limpiar la culpa. Pero en el caso de la novela de Reyes, no hay ninguna marca en el discurso del personaje que permita señalar la necesidad de expiar la culpa del padre (pero esta investigación vuelve a esta idea porque Cometierra ciertamente subvierte la violencia ejercida por este).

Una diferencia que destacar entre Cometierra y Antígona: la claridad en la conciencia de una y de otra durante sus descensos, que se pone de manifiesto en el lenguaje que usan. Butler ha señalado que la heroína de Sófocles “se apropia del posicionamiento y el lenguaje de quien ella se opone, asume la soberanía de Creonte, e incluso reivindica la gloria destinada a su hermano” (p. 41). Sobre ello es necesario hacer un inciso: aunque Antígona hable en el lenguaje validado, con sus

formas de soberanía, como sostiene la filósofa, sigue siendo la voz de una joven mujer protestando, señalando y actuando contra la violencia patriarcal del poder, aunque asuma la soberanía de su tío. Por otro lado, Antígona, como ha señalado Butler, también dice: “Creonte no es nadie para separarme de los míos” (2001, p. 33).

Y es la voz que sale de su cuerpo la que usa Antígona, aunque estuviera atravesada por el dolor de su familia y la idea y necesidad de ser reconocida a través de su hermano: “Por más que, si por gloria va, ¿en qué podría yo alcanzarla mayor que en dar sepultura a mi hermano? Esto todos los presentes lo aprobarán a voces, si el miedo no les cerrara la boca” (2001, p. 54), dice Antígona.

Por su parte, Cometierra habla siempre en su propio lenguaje —su lenguaje suburbano y de adolescente—, e incluso hace uso del silencio para enfrentarse a la violencia a su alrededor. Cometierra no le dirige la palabra al padre cuando este les salva de ser muertos por Ale Skin —lo que da cuenta de que no necesita interpellarle ni su reconocimiento— y porque prefiere huir con su hermano de los reyes de ese segundo Estado que “han hecho” las leyes en la zona en la que vive, lo que en verdad significa salvarse, ponerse a salvo su vida y la de su hermano, antes que aceptar la muerte o ejecutarla ella misma, aunque pudiera, ciertamente, estar condenada a morir.

A propósito de estos personajes en la novela de Reyes, el padre de Cometierra y el Ale Skin, se puede sugerir que estos representan la violencia patriarcal que se sostiene en las leyes tanto del Estado como del Estado paralelo (que otorga impunidad el primero, y que produce y reproduce otros actos de impunidad como códigos de guerra el segundo).

Morales, a propósito de la heroína del relato de Sófocles, hace hincapié en que el precio que se paga por la destrucción de Creonte es demasiado alto: Antígona se suicida dentro de la tumba en la que fue encerrada y junto a su cadáver se suicida Hemón, su prometido, y luego la madre de este, Eurídice de Tebas, hijo y esposa de Creonte, respectivamente. A propósito de ello, Morales señala que la falta del espíritu fraternal de Antígona es un problema porque puede engendrar extremismo o resultar destructivo.

Morales (2020) explica que a causa de su muerte, y por la política que se revela en su discurso (que no tiene compasión por Ismene), su relato, sin embargo, no es precisamente un modelo de activismo que se debe aplicar y se refiere, sobre todo, al hecho de no aceptar la ayuda o el perdón que le ruega Ismene. “Es sorprendente que, en la obra de Sófocles, Antígona nunca emplee el *nosotros*. Hacia el comienzo de la obra, usa la fórmula *tú* y *yo*, y después, su discurso emplea siempre *yo* o *mí*. Su lenguaje de exclusión refleja y revela su política” (2020, p. 182). A propósito de la importancia de la subversión de los mitos, Morales se refiere a la versión de Antígona de Eurípides, que no sobrevivió, y a la posibilidad de que en su

texto Antígona recibiera ayuda de Hemón para enterrar a su hermano, emprendiendo entonces una acción colaborativa.

Por su parte, la forma en la que el accionar de Cometierra, aunque solitario, se constituye colaborativo con los otros, porque ella lo permite y deja que así sea, y, a partir de esa característica del personaje, de la integración de los otros, de la importancia de los vínculos con los demás, es que este texto aborda la subversión del mito de Antígona en la obra de Reyes.

En Cometierra, la heroína de Reyes, resurge una Antígona distinta porque no muestra resistencia a la posibilidad de actuar de forma colaborativa cuando hay alguien que no teme echarle una mano, actuar a su lado. Antígona, en la tragedia de Sófocles, rechazó la ayuda que le ofrece y el perdón que le ruega Ismene, su hermana, porque al principio esta se negó a enterrar junto a ella el cadáver de Polinices, el hermano de ambas; sin embargo, la mayoría de las veces, Cometierra actuará sola: comer tierra y mirar y decir lo que vio es una cuestión que únicamente puede hacer ella misma, sola; pero la joven llevará a cabo sola otras cuestiones relacionadas con este acto: ir a buscar a alguien que le ha dejado una botella con tierra de la que ha comido, por ejemplo.

Cometierra incluso parece estar y actuar aislada del propio Walter (o quizás es él quien intenta aislarse, de cierta manera, de su hermana), silencioso, amotinado como Cometierra lo describe, y más preocupado —al menos en apariencia— de su

propia vida y de sus relaciones con los amigos del barrio y las adolescentes como Cometierra, con las que mantiene algún tipo de vínculo.

La subversión del mito de Antígona en la obra de Reyes puede pensarse, entonces, como señalábamos, también alrededor de la aceptación de los otros, de esos otros que la hubieran podido rechazar o abandonar incluso: el personaje de Reyes es capaz de aceptar y de integrar dentro de sí la compañía, la ayuda o el dolor que otros le ofrecen o comparten con ella en un momento determinado, aunque la hayan marginado antes, como ocurre, por ejemplo, con Marta, la madre de Florencia, una antigua compañera de clase y que habría separado a las dos niñas a causa de la tierra que la niña vidente tenía siempre en sus uñas y de su color de piel: “«Tenés barro entre los dedos y los dientes» me había dicho la madre de la Florencia” (p. 54). “Se creía la más de todas porque en el barrio los únicos rubios eran el pelo de la Florencia y en el templo, de yeso, el Jesús bebé” (p. 55).

Esta integración de los otros también ocurre incluso cuando Cometierra sabe que no volverá a verles, que esos otros también se marcharán. Pero eso no parece tener demasiada importancia para el personaje —que quizás se sabe que en el fondo muchos le van a temer—, porque el acto colaborativo, en busca de justicia, ya fue llevado a cabo. Esta cuestión puede verse cuando se despide de la madre de María, la joven a la que ayuda a liberar de su secuestrador y violador. A propósito de esta despedida, Cometierra rememora y relata:

Yo le di la mano y, cuando me la agarró, sí parecía que se iba a poner a llorar. Me dio pena. No sé si por ella, o por lo que le habían hecho a María, o por mi mamá, o por la Florencia, o por la novia del Walter, o por mí, Lástima de todas juntas. Una tristeza enorme.

La acompañé hasta la reja. Le di un beso como pude y ella se alejó por la vereda de mi casa, como tantos otros, para no volver nunca más (p. 97).

El personaje de Cometierra a través de su acto colaborativo se convierte en el personaje, la diosa bruja que le brinda la ayuda sobrenatural que otros necesitan durante el viaje que realizan para encontrar a sus seres queridos, que es, siguiendo con la analogía que plantea este texto, lo que intenta hacer Antígona por Polinices, aunque hay que señalar que el caso de Florencia es algo distinto porque Cometierra no se atreve a decirle la verdad a su madre y, en lugar de ello, elige decirle que estaba bien (aunque entre líneas pareciera decirle que no puede hacer nada: “—Andá tranquila, Marta. Ya ni que cuidarla tenés. La Florencia siempre fue hermosa. Dios la ama” (p. 55) .

Empero, Cometierra siente empatía por su antigua compañera y su madre. En su visión, la adolescente ve a la chica agusanada como un corazón enfermo, con el pelo despegado del cráneo y no puede evitar llorar: “Yo pensaba: «Tendrá frío la Florencia en la tierra, tan diferente de nadar, de hacerse hace tantos años en la panza caliente de esta mujer»” (p. 55). Como Antígona, que le dice a Creonte que no puede permitir que el cuerpo del hijo de su madre sea profanado, así Cometierra, a propósito de Florencia, hace referencia al hecho de que la víctima es la hija de una madre, y se referirá a lo largo de su historia a ser ella también la hija de una madre.

Antígona y Cometierra tienen presente a su madre, aunque ya no estén en el mundo de los vivos. Las reconocen y se reconocen en ellas, el actuar de ambas jóvenes tiene que ver con sus madres. Como Antígona, el personaje de Reyes no actúa únicamente por su dolor, o para demostrar su integridad. Su dolor, de hecho, no es el principal motivo de su proceder, no es su motor. Cometierra actúa porque tiene la convicción personal de traer algo de justicia al intentar recuperar la vida de otros o al señalar a los culpables de las desapariciones, aunque no siempre pueda.

Cometierra no come la tierra de todas las botellas que le dejan. Como se ha señalado antes, no es capaz de decirle la verdad a la madre de Florencia; y, de hecho, no puede comer de la tierra donde encontraron el cadáver de la señora Ana. Pero que no siempre pueda hacer más humano al personaje: no se trata de una heroína inquebrantable que sacrifica su vida. En muchas ocasiones, Cometierra piensa sobre la tristeza, dolor o agotamiento que le produce su don: a veces le teme; a veces, incluso, anhela no tener ese poder.

La subversión de la figura de Antígona en Cometierra tiene lugar en el hecho de que su rebeldía integral no la lleva a la autodestrucción ni a la muerte. Se puede sugerir que quizás esto se corresponde con el hecho de que su rebeldía no tiene como objetivo ir contra el Estado —que pareciera no existe para ella— o contra una figura que represente al Estado o al poder masculino o a la familia, a cualquier precio.

Para Irigaray, como recoge Butler (2011), el poder insurrecto de Antígona es aquel que “permanece fuera de lo político”. Y así también ocurre en *Cometierra*: su poder insurrecto permanece fuera de este; su poder no anhela ninguna relación con el Estado ni con su discurso ni sus leyes, aunque repare en las consecuencias de su abandono. A propósito de ello, Fernando J. Rosenberg (2022) se ha referido a esa insurrección a propósito del acto de narrar desde una subjetividad subalterna, “que se manifiesta en este relato como el casi total desentendimiento de los personajes respecto a toda relación no solo con el Estado sino también con las formas discursivas propias de categorías de clase y trabajo” (p. 328).

En *Cometierra* hay una subversión de *Antígona* respecto a la relación entre la esfera pública y la esfera privada. La esfera privada está desvinculada de la pública; sin embargo, el actuar de *Cometierra* es profundamente político y su relato habla sobre la importancia de los vínculos en un tiempo y en un lugar hostil. Rosenberg ha abordado esta cuestión en *Cometierra* con estas palabras:

Pero si desde las teorías de la subalternidad se había pensado como alternativa para el feminismo el reconstruir conocimientos y prácticas localizadas, y por lo tanto desvinculadas de jerarquías propias de la geopolítica del conocimiento (Castro-Klarén, “Subject, Feminist Theory” 289–90), creo que la novela se hace eco de un mundo en el cual incluso lo local ha perdido su potencial de posible lazo político, o ha quedado profundamente limitado. Y sin embargo, se trata en esta novela de establecer vínculos y reparar la injusticia mediante el cultivo de una práctica íntima y al mismo tiempo política, en cuanto enlaza a la sensibilidad con el territorio (2022, p. 328).

Siguiendo con el planteamiento de Butler, hay otras tres cuestiones a las que se refiere la filósofa alrededor de Antígona que resulta operativo analizar a propósito de la analogía con *Cometierra* en relación con el parentesco. La primera es que

Antígona, como afirma Butler (2001), muestra su fe hacia los dioses, pero no siempre es fiel a las leyes de esos dioses. La segunda es que plantea que pérdidas humanas pueden ser lloradas como pérdidas reales y consecuenciales. Alrededor de la primera idea, Antígona confiesa que no hubiera desobedecido a Creonte por otro familiar; y, en torno a la segunda, hay que señalar que Antígona rechaza obedecer una ley que no reconozca su pérdida. De esta forma, Antígona, dice Butler, “dibuja esa situación que tan bien conocemos donde existen pérdidas, por ejemplo —a causa del SIDA— que no pueden llorarse públicamente. ¿A qué clase de muerte en vida han sido condenadas estas personas?” (p. 42)<sup>35</sup>.

A propósito de la primera cuestión, la obra de Reyes dibuja un personaje que no entiende que haya pérdidas que no se puedan llorar; de niña no quiere que se lleven el cuerpo de su madre y de adolescente actuará para rescatar o brindar justicia, como Antígona; pero a propósito de esta idea, la subversión de *Antígona* en *Cometierra* ocurre en la medida en que el personaje de Reyes no actúa a causa del parentesco: no tiene parámetros de familiaridad o cercanía, no repara si esa persona es merecedora o no de su ayuda, como ocurre en el caso de la mamá de Florencia.

De hecho, en torno al tema del parentesco, a Cometierra le parece injusto que Ezequiel, el policía que ha dado con ella a causa de su prima desaparecida, lo haga por la sangre y no por María: “Yo lo escuchaba hablar y no podía contestarle nada.

---

<sup>35</sup> Se puede tomar esa pregunta y reformularla con relación a los familiares de las víctimas de feminicidios, de las niñas, niños y mujeres que han sido víctimas de la violencia machista en el entorno familiar a quienes se les pide silencio, olvido: dejar de buscar a sus familiares, dejar de buscar justicia. A quienes se aparta y se trata de avergonzar.

Me daba bronca que fuera su sangre lo que la moviera a buscar y no la chica. Cualquier chica. Era un yuta, su trabajo era ese” (p. 66). Cometierra, entonces, es fiel a su fe, a las leyes de su conciencia, aunque no tenga siempre las fuerzas para actuar y haya más botellas con tierra que la esperan (recordemos que se trata de una niña que está tratando de entender su poder).

En relación con la segunda cuestión planteada por Butler, ocurre que, como el texto de Sófocles, y en línea con las palabras de Butler sobre *Antígona*, la novela de Reyes dibuja el dolor, la soledad, el abandono, el miedo y la necesidad de justicia de quienes buscan a alguien; ellos aparecen allí, al lado de Cometierra en el relato. Sobre ello es necesario señalar que la autora consigue esto utilizando un lenguaje adolescente cargado de lirismo que no crea imágenes alrededor de la crueldad de la violencia, sino alrededor de la búsqueda de justicia, y también del dolor por la vida de ese alguien que otro ha arrebatado.

Así también lo hace Sófocles en ese monólogo denostado (en el que Antígona está aterrada y llena de pena) que expone el abandono que pueden experimentar quienes sobreviven al feminicidio de un ser querido (el mismo personaje de Cometierra que perdió a su madre y a su maestra permite pensar en ello), reivindicando así el derecho de hablar las vidas perdidas a causa de la violencia machista o de la violencia del primer Estado o del Estado paralelo instaurado en el lugar del mundo en el que nacieron, así como de la necesidad de la búsqueda de justicia.

La necesidad de hacer justicia, la pena desgarradora, y también el ostracismo y desamparo de los familiares de la víctima de un feminicidio aparecen encarnados en la señorita Ana, que desde el inframundo le pide a Cometierra que haga justicia por ella: “Sus huesos no eran mansos como animalitos domésticos, me buscaban, volvían furiosos con la energía devastadora del que persigue justicia” (p. 93). Pero la adolescente no puede, no tiene fuerzas para mirar lo que le hicieron, porque su imagen es de los pocos recuerdos luminosos que conserva. “Prefería recordarla perfecta, limpia, como el guardapolvo que se secaba en la soga de mi casa, al sol de esas mañanas a las que no podía volver” (p. 93). “Nunca le pregunté «¿Quién te llevó?», porque si en mi sueño Ana estaba viva, yo tenía miedo de que al decirle algo sobre eso también ahí se pudiese morir” (p. 98).

La última idea de Butler sobre Antígona que este texto trae a propósito de la analogía que plantea entre la heroína de Sófocles y Cometierra es la reivindicación que hace la primera sobre no vivir y la reivindicación de la vida propia que hace el personaje de Reyes. Antígona, dice Judith Butler, “reivindica no haber vivido, no haber amado y no haber tenido descendencia, pero también que ha estado sometida a la creación que Edipo lanzó sobre sus propis hijos e hijas «sirviendo a la muerte»” (p. 40).

Como ha señalado la psicoanalista y escritora española Elina Wechsler en *Psicoanálisis en la tragedia: de las tragedias neuróticas al drama universal* (2001), a pesar de la nostalgia por la vida no vivida, pareciera que Antígona solo puede

encontrar su ser en la maldición de su familia, reforzando la nostalgia del paraíso perdido entre los muertos. No es el caso de Cometierra: la posibilidad del paraíso no está entre los muertos, aunque allí se encuentre esa madre a la que tanto echa de menos. Las ganas de vivir que brotan de ella a pesar del miedo y que pueden leerse a través de su conexión con su mundo interior y su cuerpo. Y, como se ha mencionado antes, Cometierra aquí decide huir con su hermano cuando corren el riesgo de ser asesinados por el Ale Skin: Cometierra no quiere morir aunque eso significa abandonar su casa, el patio enmarañado por el verde de la naturaleza, las botellas de tierra que la esperaban y también sus recuerdos, convirtiéndose en una desterrada, como Antígona.

Pero el personaje de Reyes no anhela irse con sus muertos; no es una posibilidad que le brinde consuelo, como podría sentir la heroína de Sófocles: Cometierra reivindica permanecer viva cuando se detiene en las sensaciones de su cuerpo alrededor del placer y del amor, por ejemplo. Al igual que la Antígona de María Zambrano, que exclama: “Ni a ti, muerte, te diré de venir [...]. Estoy aquí sola con toda la vida. Pero no te llamaré, muerte, no te llamaré. Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba” (p. 42), Cometierra está sola con la vida y no considera, siquiera, llamar a la muerte.

Antígona no representa el parentesco en su forma ideal, sino más bien su deformación y desplazamiento, poniendo en crisis los regímenes vigentes de representación y planteando la cuestión de ¿cuáles podrían haber sido las condiciones de inteligibilidad que hubieran hecho posible su vida, en realidad, qué red sostenible de relaciones hacen posible nuestras vidas, aquellas personas que confundimos el parentesco en la rearticulación de sus términos? ¿Qué nuevos esquemas de inteligibilidad convierten a nuestros amores en legítimos y reconocibles, y a nuestras pérdidas en verdaderas? (Butler, 2001, p. 42).

Cometierra no representa el parentesco o la institución familiar en su forma ideal, sino más bien la violencia que puede tener lugar en ella a causa de la violencia machista, y así también pone de manifiesto la crisis de esta institución y evidenciando el abandono de los regímenes que representan al Estado y dicen representar a los ciudadanos: ¿quiénes y de qué manera tendrían que cuidar su vida?

Cometierra a través de brindar su don como acto colaborativo les brinda a otros la opción de mantenerse con vida, pero ¿quién además de otros adolescentes (su hermano y dos amigas que aparecen de forma fugaz) tendrían que haberle brindado una red de apoyo que cuidara su vida? ¿Qué ocurre con quienes han perdido a sus madres, hermanas o hijas a causa de un feminicidio? ¿Dónde y con ayuda de quién pueden llorar y luchar por sus pérdidas? *Cometierra* relata que ni la familia ni el Estado son capaces de hacer nuestras vidas posibles, pero que cada uno puede hacer posible la vida dentro de sí, en el entorno de lo íntimo, haciendo posible otro *nosotros*, otro *nosotras*, aunque fuera de forma fugaz, por que el acto de amor, de empatía o de justicia prevalecerá.

Cuando salí a mi terreno el sol pegaba lindo. Hacía que todo se viera más verde. Me gustó. Me olvidé por un rato de que tenía hambre. No solo la tierra olía, las plantas también. Mientras caminaba, respiraba tratando de que ese olor se me metiera en el cuerpo. Era lo único que me faltaba para terminar de despertarme [...].

—María no está, María falta —dije en voz alta y me di vuelta. (p. 69).

Pero, como escribió María Zambrano (1989) en el prólogo de su obra *La tumba de Antígona*, nadie que se sacrifica, sobre todo si todo lo hace por amor,

puede dejar de pasar por los infiernos. Dice la escritora española: “El dado al amor ha de pasar por todo: por los infiernos de la soledad, del delirio, por el fuego, para acabar dando esa luz que solo en el corazón se enciende” (p. 20). Así, Cometierra, pasa por el infierno de la soledad, del dolor y el delirio a causa de la violencia que hace la muerte para dar luz ella. Por esta razón, en los siguientes apartados, este texto identifica y analiza las imágenes de fortaleza, rebeldía y subversión de la violencia alrededor del personaje de Cometierra y en el tránsito de su descenso e iniciación a su ser bruja.

### **6.3.7. De la subversión de Cometierra**

#### **6.3.7.1. A propósito de la madre**

A propósito de la figura de la madre y del vínculo con la hija que abordamos en este trabajo de investigación, es necesario indagar alrededor sobre el personaje de la madre en Cometierra. La figura de la madre se configura con apenas unas cuantos pasajes, es decir, con unos cuantos recuerdos que aparecen en la memoria de la adolescente, pero con una característica singular: como se ha señalado, Cometierra pierde a su madre cuando todavía es una niña (probablemente una niña en los primeros años escolares) y, quizás a causa de ello, su memoria, entonces la historia, no contienen demasiados recuerdos suyos, aunque está muy presente en el accionar de la protagonista.

Cometierra se reconoce hija solamente de esa mujer, cuestión que permite pensar en su duelo y en el sentimiento de orfandad, pero también en la integración

de su madre, del reconocimiento de esa persona que le ha dado la vida, siguiendo el planteamiento de Luisa Muraro. En una ocasión, la madre de María la llama ‘hija’, con cariño, tratando de interpellarla. Pero Cometierra le dice que no con la cabeza:

No, así no funciona—le dije, tratando de no mirarla, tratando de no recorrer el tiempo seco, los años guachos que me lastimaban el cuerpo como una lija frotada sobre la piel que hacían que ya no saliera nunca, nunca, la palabra «hija» para mí de la boca de una mujer—. (p. 85-86).

En este fragmento se puede leer una marca de orfandad, pero también la huella de la violencia machista sobre la adolescente: la palabra *nunca*, nunca más ser hija y nunca más ser madre; y la importancia del vínculo con la madre.

La característica singular alrededor de la madre de Cometierra es que sus imágenes hacen referencia a una mujer antes que a una madre; es decir que los recuerdos que brinda Cometierra permiten imaginar cómo era ella, su personalidad, pero en relación con su mundo interior y no solo con relación al maltrato que recibía o en relación con su maternidad. De hecho, dos fragmentos que describen la violencia de género que sufría no alumbran la violencia —el texto de Reyes no alumbra, podríamos usar incluso la palabra *nunca*, el horror de violencia—, sino cómo Cometierra se enfrentaba a ella.

En el texto de Reyes aparece la mujer que era la madre de Cometierra antes del vínculo que tenía Cometierra con su madre, es decir, el ser antes que la relación entre ambas, que su maternidad. El personaje de la madre no está narrado alrededor del orden simbólico de la maternidad ni de la identidad social que puede configurar

este rol, sino alrededor de ciertos detalles que permiten reparar en sus características psicológicas y en las marcas que en ella y en la cotidianidad había dejado el entorno violento del hogar familiar: “Cerré los ojos y vi a mi vieja tarareando por la casa. Las únicas tardes en que la veía contenta había música y mi viejo no estaba” (p. 70). “A veces el viejo no llegaba para la cena y mamá guardaba su milanesa [...]. Pero las papas fritas, no. «Que se cague», decía ella” (p. 76).

Aunque a través de la lectura se pueda intuir que el vínculo entre Cometierra y su madre fuera muy estrecho—no hay descripciones que permitan señalar con certeza o con profundidad de qué manera o a causa de qué era estrecho el vínculo, pero sí hay en el texto imágenes fugaces que permiten reparar en que fue así por el tacto o de la presencia de la madre: “Mamá me peinaba, mamá me cortaba el pelo (p. 11); y, aunque se puede intuir en el relato ciertos actos que el personaje lleva a cabo para proteger a sus hijos: como quitarle importancia al padre y su violencia, lo que puede verse a través de los recuerdos de Cometierra es a la mujer que era la madre, como se ha sugerido. Respecto al vínculo, lo que sobresale es el amor de la niña/adolescente por su madre a la que ha perdido, pero que lleva consigo.

En el siguiente fragmento de la novela de Reyes se puede leer a través del personaje de la madre de Cometierra una acción que pone en evidencia la necesidad que tiene ese personaje de reparar la violencia sobre sí misma:

A mi mamá le encantaban los animalitos de vidrio fundido, que compraba por dos mangos en cualquier feria. Mi viejo veía que esos bichos de colores iban llenando primero la parte de arriba de la heladera y después el resto de la casa y empezó a ponerse pesado. Le decía a mi

mamá que para qué gastaba en esas porquerías. Hasta que una vez le pintó la locura y los rompió todos. Al otro día, mi vieja fue juntando los pedazos y rearmó todos los animalitos pegándolos con Poxirán. A veces yo me los quedaba mirando. Ya no eran transparentes y el color marrón del pegamento hacía que se quedasen oscuros, como animales monstruosos (p. 132).

Pero también es necesario reparar, a propósito de este fragmento en la mirada de Cometierra, en lo que hace con aquello que ha entrado por sus ojos. Esas últimas líneas ponen de manifiesto que el mundo a su alrededor, el hogar familiar, le brindaba distintos discursos sobre el mundo, y la vida: la capacidad de romper (a través del padre), la voluntad de reparar(se) (a través de la madre) y la imposibilidad de reparación total de las heridas (a través de los animales), por ejemplo.

Este recuerdo aparece en Cometierra a propósito de una botella de cerveza que se le cae al suelo, de la risa que le provocaron los vidrios rotos, y en ello reconoce a su padre dentro de sí (aunque la protagonista del recuerdo sea su madre) por el placer que le provoca ver el vidrio roto. Cometierra sabe que podría destruir, pero ni siquiera contempla la posibilidad de hacerlo. Sabe que su consciencia está llena de cicatrices, de huellas de la violencia, pero no piensa demasiado en estas y elige la reparación como su madre.

Este pequeño acontecimiento, en la decisión alrededor de la ternura y de la convicción personal que toma una y otra vez Cometierra, en el punto de foco en su recuerdo hacia su madre y hacia la fortaleza, es un ejemplo de la subversión de Cometierra, que también lleva a cabo en sus actos íntimos contra la crueldad y la violencia.

Este fragmento pone en evidencia su decisión de no tomar la lección de la pedagogía de crueldad que le brindó su padre. Aunque no siempre Cometierra puede mantenerse al margen de los discursos sobre el mundo que ha mirado y escuchado. Cuando la señorita Ana le dice en los sueños, o desde el inframundo, que le hubiera gustado tener una nena, una piba como sus alumnos, Cometierra le responde: «Yo ni loca, desaparecen». Ello permite pensar en la forma en la que el lenguaje de la violencia de género y de la violencia del segundo Estado ha dejado marcas en el personaje; y en que hay cosas que, para su madre, la seño Ana e incluso para ella, a pesar de estar viva, como ser una hija, tener una madre o convertirse ella en madre, ya no parecen posibles.

Pero en otro momento de la historia, a propósito de la muerte de Hernán, podemos mirar su actuar a favor del proyecto de los vínculos, ese que insta a la reciprocidad que genera comunidad, en palabras de Segato (2018). Cometierra, aunque no fue protegida por los amigos del Walter, no duda en compartir con ellos el dolor, ese dolor que también es suyo, por la muerte de Hernán. Cometierra, de hecho, se detiene en ese estar todos juntos, de beber todos juntos ese fernet que Walter repartía, en palabras de Cometierra, ‘como si fuera remedio’. Aunque a su lado, con sus ojos, sus palabras y su tacto ciertamente, solo estén Walter y Miseria.

Cometierra valora (y se reconforta en) ese acto que genera comunidad, aun cuando ella esté al margen, aun cuando los otros no reparen o la cuiden en su dolor, cuestión que aparece subrayada desde el principio. Sentada sobre la tierra que ha

impregnado de las cosas de su padre para saber de él, dice: “Hubiera querido que saliera aunque fuese un bicho para estar conmigo, pero no pasó” (p. 19).

Hay otras marcas en el texto que dan cuenta de esa decisión que Cometierra toma por el colectivo de forma reiterada (en lugar de devolverles rencor o aislarse) y del valor que pone en ello, y también cuánto necesita esa reciprocidad por parte de los otros. El pasaje que describe la vigilia de los chicos en casa de Cometierra por Hernán da cuenta de ello. En este pasaje, además, aparece otra chica, casi una niña, Miseria, que es quien le tiende la mano, quien le brinda reciprocidad:

Sentada en el suelo, yo doblaba las piernas para abrazarme. Tan enroscada y metida en mi cabeza estaba que, cuando Miseria me habló, me costó un poco echar la voz para fuera. La pibita se me estaba sentado al lado y preguntándome si no me jodía (p. 141).

#### **6.3.7.2. A propósito de su cuerpo**

Por otra parte, Cometierra hecha un ovillo conduce a la conexión del personaje con su cuerpo y la construcción de su identidad en relación con él, que es relatada desde el inicio de la novela. Cometierra intuye o reconoce que vive dentro de su cuerpo, que esta es su casa y que debe cuidarlo; lo cuida incluso de la mirada masculina, aunque el sujeto masculino que la mira le atraiga: “Me empezó a molestar tener la remera mojada delante de un tipo” (p. 81); pero esto ocurre a partir de la orfandad y del desamparo que lleva a la niña a descubrir que quizás lo único que tiene es a sí misma (porque incluso Walter, a pesar de estar cerca, no puede, amotinado como está, brindarle el sostén que hubiera necesitado o necesitará).

El personaje de Reyes, que surge del texto como una figura o modelo de integridad y fortaleza, habla del desamparo de la infancia a causa de la violencia machista sobre las mujeres. En el párrafo que inaugura la primera parte del libro, Cometierra dice:

El Walter fue bueno, no como la tía. Se sentaba en mi cama, escuchaba, hablaba poco. No se enojaba si yo a veces agarraba la almohada y dormía en el suelo, debajo de la cama, como si las maderas y el colchón fuesen el techo de una cama solo para mi cuerpo. Estaba ahí, horas conmigo. Esperaba. (Reyes, 2020, p. 17).

Pero Cometierra crecerá y será través de su cuerpo, con la lengua, con la piel y también desde la mirada donde reivindicará la vida para sí misma, porque Cometierra saborea, siente o recuerda el tacto, mira, y entonces le estalla la consciencia, el mundo interior, ese cuerpo a través del que vive. Su mirada da cuenta de cómo integra el mundo dentro de sí, de cómo se reconoce en el cuerpo de otros: “Yo me parezco a María. En los labios, en el pelo, en el color de mi piel está la tierra y está” (2020, p. 75).

No hay que olvidar, sin embargo, que además de este accionar tan importante para y por sí misma, Cometierra pone su cuerpo a la vida pero también lo ofrece para mirar en lo oscuro. Como toda diosa y hechicera, siguiendo las palabras de la escritora e investigadora colombiana Susana Castellanos de Zubiría<sup>36</sup>, Cometierra ha brindado el cuerpo “a lo incomprensible, por lo que le recuerdan constantemente al hombre que la naturaleza, la vida y el mundo no están bajo su control” (2009, p.

---

<sup>36</sup> Véase: *Diosas, brujas y vampiresas: el miedo visceral del hombre a la mujer* (Castellanos, 2009).

20). Por ello, se puede sugerir que la subversión del personaje también radica en la forma en que se aferra a sí misma.

### 6.3.8. La niña bruja y el mundo subterráneo

#### 6.3.8.1. Cometierra y el orfismo

Este apartado del capítulo analizará el retrato de Cometierra que se configura en la novela de Reyes a propósito de su descenso e iniciación como bruja. Antes de empezar, resulta necesario señalar las similitudes de la bruja de Reyes con Orfeo, el mago que bajó al inframundo para recuperar a otra Eurídice, su esposa, la ninfa que murió a causa de la picadura de una serpiente que recibió mientras huía de su raptor, Aristeo, hijo de Apolo, el raptor de Dafne; y con Hécate, una titánide, llamada reina de las brujas y reina de los muertos<sup>37</sup>, quien ayudó a Deméter con sus palabras y su compañía para que pudiera bajar al inframundo, cuando buscaba a Perséfone, su hija secuestrada por Hades<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> En *Hécate: la diosa sombría*, Mario Agudo Villanueva señala que Hécate aparece en una tragedia de Sófocles, *Las cortadoras de raíces* (un texto del que apenas se conservan algunos fragmentos), relacionada a Enodia, un divinidad tesalia relacionada a los caminos y las encrucijadas; mientras que en la tragedia Helena, de Eurípides, esta le dice a Menelao que Hécate no es un fantasma nocturna al servicio de Enodia (2020, p. 19). Así también, (2020, p. 19). En el *Himno órfico a Hécate*, como se explica en esta obra, se exaltan las cualidades de la diosa, y allí puede verse su tanto su dimensión de diosa protectora como la de diosa cruel que “se agita delirante entre las almas de los muertos” (p. 180).

<sup>38</sup> En esa misma obra, Agudo Villanueva recoge otros dos himnos que hacen referencia a Hécate (p. 41-42): en *Teogonía*, explica el autor, se describen y exaltan sus cualidades: es Hécate quien acompaña a aquel cuyas súplicas escucha; mientras que en el himno a Deméter se relata que fue ella quien escuchó los lamentos de la diosa y quien, además, después del encuentro entre la madre y la hija, ejerce como predecesora y seguidora de la soberana del inframundo.

Este texto acude a estos personajes de la mitología griega y de la brujería, por Cometierra. Hay un fragmento, en el que la niña bruja de Reyes, que durante su historia se mira para conocerse, se reconoce como hija del laurel mientras mira la pasionaria y recuerda cómo se abre su flor, húmeda y pegajosa, y al resto de plantas que crecen salvajes en el terreno de su casa: “«Si el pelo me sigue creciendo —pensé—, voy a ser yo también planta salvaje de pierna fuerte, hija del laurel»” (p. 53). Se reconoce con las plantas frondosas y su pensamiento contiene a la ninfa de los árboles que, como ella más adelante —y desde niña—, intentará escapar de la violencia: el padre de Dafne la convirtió en laurel porque le suplicó auxilio para que Apolo no pudiera violarla, pero no pudo escapar de su violencia porque este le cortó las ramas. Ciertamente, Cometierra es una hechicera, descendiente de la ninfa de los árboles y de la reina de los muertos, que le ha concedido bajar allí para ayudar.

A propósito de Cometierra en el inframundo, es necesario explicar algunas cuestiones. Esta lectura sugiere que la heroína de Reyes puede bajar al inframundo, pero no se trataría de una catábasis como tal, es decir, un descenso al Hades, como ocurre en el caso de Odiseo, en el canto llamado *Nékia*; sino que más bien Cometierra puede mirar o evocar a las ánimas frente a la entrada del inframundo, aunque no sea consciente de ello.

A propósito de ello es necesario volver aquí a la señorita Ana, su maestra, víctima de un feminicidio. Cometierra puede hablar con ella —es el único personaje ya fallecido con el que puede hablar (Cometierra, al contrario que Odiseo, no puede

ver allí su madre) en el terreno de los sueños; pero es ella, la seño Ana, quien le anima a seguir buscando a María, porque está viva, y quien le advierte no ir al corralón Panda ni comer de la tierra de allí (de ese lugar en el que Cometierra y ella hablan. (¿Quizás la seño Ana sabe que, si Cometierra come de la tierra del inframundo, estará entonces condenada a permanecer de cierta forma en el Hades, como Perséfone al comer las semillas de Granada?).

Cometierra, como Perséfone, alcanza a comer de esta tierra: “Pero una vez, mientras hablaba sentada al lado mío, me agaché, junté tierra de debajo de ella y probé un poco. Dijo que no lo hiciera más porque estaba prohibido” (p. 98), lo que sugiere que volverá allí, que ya es una (o se convertirá) en una de las reinas del inframundo.

Ese territorio onírico donde Cometierra ve a la señorita Ana permite pensar en el inframundo porque coincide con este. El lugar donde ambas mujeres se encuentran es un lugar alejado de la vida en el que, sin embargo, siguiendo las palabras del investigador español Jorge Juan Linares Sánchez en *El tema del viaje al mundo de los muertos en la "Odisea" y su tradición en la literatura occidental* (2020), este representa un privilegiado lugar de encuentro de la experiencia humana para Cometierra. Allí, como Orfeo u Odiseo, Cometierra no encuentra atajos, ni salidas fáciles, ni respuestas claras y sencillas. Su viaje hasta allí, su relato sobre los encuentros con la seño Ana y su dolor y su ira dan cuenta, como se ha mencionado,

de lo que viven los familiares de las víctimas, arrastrados a vivir en la tierra de los muertos.

Cometierra se convierte a través de su don en una bruja emparentada con Orfeo. Como ha señalado Raquel Martín Hernández, se puede hablar del orfismo “como una corriente mística con un importante componente salvacionista, a la que podría acceder quien se sometiese a diversos ritos iniciáticos llevado por una elección individual” (p. 11). Cometierra decide hacer uso de sus dones de forma libre, por convicción personal, y lo hace para intentar salvar a otras personas. La adolescente, siguiendo con la analogía con Orfeo, derrota a las sirenas cuando vence sus propios miedos y conoce y hace el ritual (tragar de la tierra, hablar con Ana, para lograr el cometido de la expedición o la búsqueda).

Como se ha visto a lo largo de este texto, Cometierra es esa bruja que, siguiendo las palabras de Martín Hernández a propósito de los chamanes, “al acceder a los parajes de donde es imposible para retornar para los mortales comunes[...] también consigue un conocimiento de las almas que lo transforma en un ser privilegiado y le otorga un estatus superior en su comunidad” (p. 32). Pero ocurre que Cometierra no es un chamán, no es un hombre, sino una mujer, una bruja.

Como ha explicado Martín Hernández, después de la diseminación de los restos de Orfeo sucedieron cosas extraordinarias, ya que el cuerpo del mago

impregnó el terreno con el poder que le era inmanente. Ello explica, dice la investigadora, “la importancia que tenía en la Antigüedad la magia por contagio” (37). Esta idea conduce al origen del don de Cometierra. A propósito de esta idea, se puede sugerir que su don pudo haberle sido concedido por su madre, ya que la primera visión que tiene es sobre ella, una víctima de feminicidio, cuando traga tierra de su tumba.

Se podría incluso imaginar que su madre tenía dones de los que no llegó a hablar con su hija o que no pudo explorar y desarrollar en vida. Estos dones pudieron entonces ser transmitidos a Cometierra a través de la tierra impregnada de su cuerpo, así como también le dejó en herencia, a través de sus pequeños actos en la cotidianidad —como esos animales de vidrio que recupera y que no destierra a pesar del acto violento de la pareja—, la capacidad de mantenerse firme a pesar del dolor.

A propósito de ello, también podría sugerirse que el don de la adivinación por evocación de los muertos lo obtiene al tragar de la tierra de su madre. Que ella, y quizás la señorita Ana, son quienes le otorgan la capacidad de hacer magia mántica<sup>39</sup>, es decir, magia de defensa y protección.

#### 6.3.8.2. La hechicera y el deseo

---

<sup>39</sup> La etimología de la palabra *mántica/o* proviene de la palabra de origen griego μάντιζος, que significa ‘profeta’.

En *Cometierra*, como se ha visto, y atendiendo la explicación de la escritora e investigadora colombiana Susana Castellanos de Zubiría (2009) sobre las brujas, la heroína de Reyes comparte con sus hermanas hechiceras las siguientes características: el don de constatar la existencia de un mundo nocturno que pervive a través del mundo recto; utilizar los elementos de la tierra para obtener poder y conocimiento; el hecho de vivir al margen de la sociedad; poseer el reconocimiento de su deseo sexual; ser una médium que se comunica con los muertos o invoca a los espíritus del inframundo.

Todas estas características con relación a su ser bruja han sido abordadas en este texto, excepto por el reconocimiento de su deseo sexual. Cometierra experimenta este deseo, fugazmente, con Hernán; y luego atraviesa la experiencia de la sexualidad, por primera vez, con Ezequiel, el joven policía que hubo de pedirle ayuda para rescatar a su prima, María. Sobre este vínculo es imprescindible señalar una cuestión: Ezequiel debe de tener, al menos, veintiún o veintidós años, mientras que Cometierra debe tener alrededor de quince.

Su vínculo, sin embargo, no es el único en la historia que expone una significativa diferencia de edad entre los jóvenes que se implican de forma sexual y/o afectiva. Miseria, la chica con la que al final se marchan ella y Walter, debe de tener once o doce años, mientras que Walter debe de tener alrededor de dieciocho.

La obra de Reyes no intenta moralizar en cuanto a ello a través de los personajes, pero la obra expone una situación que, quizás, ocurre con mayor frecuencia cuando se crece en medio del desamparo (de cualquier índole) y de la orfandad (física o emocional) y que puede implicar un riesgo inconmensurable para las niñas y adolescentes. En el texto de Reyes no hay ninguna marca que permita señalar que Walter o Ezequiel se detienen a pensar en todo lo que podría significar o implicar —para ellas— relacionarse con adolescentes que apenas (o ni siquiera todavía en el caso de Miseria) han dejado de ser niñas.

Pero Cometierra sí que repara en el riesgo que supone para ella relacionarse con Ezequiel: se asusta cuando lo descubre armado y también teme cuando cae en cuenta de que ha estado viajando con ‘un tipo’ (lo que comporta decir con ‘un hombre’, es decir, con un sujeto que puede ser capaz de hacerle daño). Pero así también piensa que Ezequiel es solo unos años mayor que su hermano, tratando quizás de minimizar el riesgo de peligro al recordar que no es demasiado mayor o al vincular su figura con la de Walter.

Así también repara, en medio de la vigila por Hernán, que Miseria, allí en medio de tantos chicos más grandes, a punto de ir a enfrentarse a una pandilla asesina, apenas tiene un par de años más que ella cuando su padre terminó con la vida de su madre. Y todo ello puede permitir abrir la discusión en torno a la mirada masculina, incluso en adolescentes o jóvenes en la veintena, que no rechaza sexualizar a niñas y adolescentes, lo que expone otros de los riesgos a los que las

niñas y adolescentes están expuestas al crecer dentro (y a la vez marginadas) de un sistema que no protege sus vidas de ninguna manera.

Pero, para Cometierra, su descubrimiento del deseo sexual está relacionado sobre todo con el descubrimiento de su cuerpo. Su mirada, su accionar y su deseo responden a ella misma, no a Ezequiel; no se descubre para complacer o buscar la validación del otro, ni siquiera para ser amada, sino para sentir amor y placer y para vivir su cuerpo de otra forma lejos del dolor y de la tristeza que le ocasiona la tierra en sus entrañas. El descubrimiento de su sexualidad (vinculado a Ezequiel, pero que no ocurre con él en el centro) guarda relación con su viaje personal y su reivindicación de la vida. Porque Cometierra está actuando como la diosa de sí misma en relación con el reconocimiento y ejecución de su deseo y a la necesidad de conocer otras sensaciones y pensamientos que pueden surgir en ella a través de su cuerpo.

Con los ojos cerrados, nos podía escuchar, sentir el instante en que Ezequiel sacó su mano húmeda del comienzo de mi culo y la metió en mi boca mientras su cuerpo empujaba y se sacudía violento como si hubiese perdido el control. Sentí enloquecer mi corazón y yo también me apreté con fuerza a él. Algo, desde adentro, se volcaba y en sus dedos contra mi lengua sentí el sabor de mi cuerpo. (p. 111-112).

#### **6.3.9. Una política vincular**

Para concluir el análisis en torno a la subversión de Cometierra, es necesario subrayar los motivos por los que este personaje se configura como una heroína que, por medio del 'afepto', siguiendo a Asensi, puede brindar herramientas a lectoras y lectores en el mundo real que se estén enfrentando a la oscuridad: desde el vientre

de sí mismos, en el vientre del mundo a propósito del ejercicio de su política vincular y reivindicación de la vida.

Cometierra fue capaz de entrar y salir del laberinto del mundo (de descender a los infiernos y volver a la tierra) con su propia fuerza, la que encontraba en su convicción personal: aquella que le dictaba acompañar a los demás para cuidar de sus vidas, para no dejarlos desamparados frente a la muerte como lo estuvo ella, pero que le dictaba también no arrancarse de la tierra, del amor, de sí misma, y vivir.

Cometierra, el personaje de dolores Reyes, habla de la fuerza del espíritu, de la convicción personal, que se opone a la violencia, al destino trágico que podrían trazar otros. Cometierra conmueve no solo por la violencia que enfrenta siendo tan pequeña, una y otra vez, sino por la decisión de tratar de impedir el dolor que pudiera causarles a otros; pero también porque elige acompañar —aunque no pueda con todas las botellas de tierra— y vivir.

Cometierra se zambulló hacia el centro de su noche, y permaneció allí para mirar qué tenía que enfrentar. Estuvo en el inframundo pero no permitió que este la tomara para siempre. Comió de su tierra, como Perséfone de la granada, para tener consciencia de la oscuridad y de sí misma. Pero no para actuar desde el miedo, el odio o la ira. Eligió actuar para la comunidad que no tuvo porque eligió actuar para sí misma. No permitió que la violencia la tomara, que el dolor gobernara sobre ella

ni sobre sus acciones, pero tampoco permitió que la dominaran sus dones, la culpa o los demás. Cometierra vive su vida, no la vida que pudieran dictar otros.

Cometierra puede ser un referente de la oposición a la violencia machista; aunque quizás no sea un referente de la oposición al Estado —porque este no existe para la adolescente ni para los suyos, porque ellos no existen para este— aunque sus actos sí se oponen a la violencia patriarcal permitida del Estado y a los crímenes de corporación o del segundo Estado que actúa en su barrio; ese segundo Estado que, en palabras de Laura Rita Segato (2018), realiza rituales que se asemejan a los que cimentan la unidad de sociedades secretas y regímenes totalitarios, que ejecuta crímenes de lesa humanidad sin sujeto personalizado sobre una víctima que tampoco es personalizada.

Pero a causa de ello es que resulta necesario abordar la configuración del personaje a propósito de su actuar y en su decir a propósito de sí misma y de los otros, ya que al establecer un modelo del mundo que alude a él y que posee un poder modelizante, siguiendo la teoría de Asensi referenciada en este trabajo de investigación, el personaje expone una forma de subvertir la violencia en el ámbito de lo íntimo y de lo cotidiano, además de exponer sus consecuencias.

Butler (2001), respecto a Antígona, señaló que esta “como figura política apunta más allá, no a la política como cuestión de representación, sino a esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y

representatividad” (p. 16). Estas palabras se pueden extrapolar a Cometierra porque su insurrección estalla en la política vincular que Cometierra lleva a cabo dentro de sí y con los demás. Cometierra representa a una política alrededor de los vínculos, una política que cuida la vida, justo como plantea Segato a propósito de su planteamiento contra pedagogías de la crueldad: porque Cometierra no actúa únicamente por quienes ama, sino que actúa por cualquiera que necesite justicia, consuelo.

Butler explica que, para Hegel, Antígona “representa el parentesco y su disolución, y Creonte, un orden ético y una autoridad estatal emergentes, basados en los principios de universalidad” (p. 17). Cometierra, por su parte, representa la posibilidad de establecer un vínculo con otras personas: con las amigas, con otras profesoras, con otras madres, con los hermanos, a propósito de la convicción personal por hacer justicia y por permanecer íntegras a sí mismas y a sus ideas.

## 7. CONCLUSIONES

### 7.1. Conclusiones generales

A partir del análisis de las obras *Lo que no aprendí* (2014), de Margarita García Robayo; *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel (2020); *Vida propia: novela basada en la vida de Esther Schoelfeld* (2000), de Vicky Nizri; *Entre los rotos*, de Alaíde Ventura Medina (2021), y *Cometierra* (2020), de Dolores Reyes, y siguiendo la estela de las figuraciones de los hitos en el camino de la heroína en relación con la novela de formación, se ha podido concluir que:

1. En estas novelas aparecen distintas figuraciones de los hitos del diagrama del viaje de la heroína propuesto por Murdock; específicamente tiene una importancia trascendental, en todas las tramas, el hito sobre la ruptura del vínculo con la madre.

2. En consecuencia, el tratamiento de este tema expone, por un lado, la violencia brutal que ha sido ejercida sobre la madre y las consecuencias de esa violencia en su vida, y, por otro, la dificultad del vínculo entre madre e hija en torno a los roles de género o la femineidad, o incluso a causa del voto de silencio que ejerce la madre alrededor del padre u otras cuestiones familiares.

3. Así también, a propósito del vínculo madre e hija, las novelas dan cuenta de una perspectiva distinta alrededor de la madre, que se aleja de los valores

patriarcales o de la mirada y del discurso matrofóbico, porque las heroínas logran un entendimiento o integración de la madre; o bien, si ello no es posible, remueven o no inscriben la culpa en su persona. Esta observación, a través del estudio de estas novelas, puede contribuir en futuras investigaciones al análisis alrededor de la representación del vínculo madre e hija, o alrededor de las representaciones de la figura de la madre o del tema de su búsqueda en la literatura hispanoamericana.

4. Estas acciones cifran una recuperación del orden simbólico de la madre, porque se produce un reconocimiento de su autoridad o de aquello que la madre ha otorgado, como la vida y el lenguaje. Así también, que ese orden simbólico se restablece a causa del hecho de que la hija toma la palabra. Esa palabra que le fue robada a su madre o que ella tuvo que negarse a sí misma para lograr sobrevivir.

5. De la misma manera, estas acciones, dentro y fuera de la instancia literaria, pueden inscribirse como un acto contra las pedagogías de la crueldad, porque al narrar la historia de la madre, aunque desde la mirada infantil o desde la distancia y desde las necesidades del propio proceso, los relatos brindan —en distintas dimensiones, se subraya— no solo la experiencia de la hija, sino también la de la madre, que señalan la violencia del mundo sobre el cuerpo y la vida de las mujeres.

6. Así también, se pueden inscribir como un acto de contrapedagogías de la crueldad ya que, al indagar en las causas sobre el hecho de que el vínculo con la madre (y con el padre o los hermanos) no ha sido posible, la narradora se detiene en

los vínculos, en su importancia, y subvierte la cosificación o la toma de la vida de sí misma, de su madre.

En estas obras —la única excepción se produce en el caso de *Lo que no aprendí*; sin embargo, la novela da cuenta de esa ruptura y de lo que ello conlleva para la hija, tanto en la historia sobre la infancia como en la historia de la joven escritora— se cifra en distintas dimensiones una búsqueda de la madre, aunque esta no haya sido originalmente el motor de la indagación, a propósito de su pérdida física y/o emocional, es decir, de la imposibilidad de un vínculo con su persona.

Así ocurre en *Vida propia* y *Entre los rotos*, ya que las narradoras llegan al entendimiento de que en la madre operaba la violencia. En estas novelas, como se ha visto, ambas hijas narran la historia de su madre desde los ojos de su infancia, así como desde la distancia que había entre ellas. En el caso de *Vida propia*, la hija libera a su madre de la culpa al repasar su historia; mientras que, en el caso de *Entre los rotos*, la hija reconoce que la madre llevó a cabo un proceso personal para recuperarse de la violencia, aunque ella no formó parte de este.

De la misma forma, la narradora de *El cuerpo en que nací* reconoce el papel de su madre, que le transmitió el amor por los libros en su proceso de formación. Por otra parte, Cometierra, la narradora de la novela homónima de Reyes, consigue llevar a cabo una política vincular, en la que coloca su propio cuerpo y consigue subvertir la violencia a pesar del miedo y de la orfandad, ello a causa de su

convicción personal alrededor de la vida, pero también por amor a su madre y a su maestra.

En *Vida propia*, la historia de Esther, la narradora, que se convierte en madre, da cuenta de cómo la violencia que operaba en ella, las nociones alrededor de los roles de género (en este caso en particular impuestos, además, a propósito de la tradición judía) y la toma de su aliento vital a causa de la violencia moral ocasionaron que ella se separara de sus propias hijas; que su psique o consciencia experimentara una regresión a causa de las consecuencias del trauma que sufrió al sufrir violencia de género de forma continuada desde el día que fue dada en matrimonio.

Finalmente, en *Lo que no aprendí*, donde no hay una marca que permita identificar una integración de la madre en el personaje de la narradora de la segunda historia (la narradora adulta), esta le tiende un puente a su madre e intenta comunicarse con ella de forma más íntima a propósito de la memoria familiar, pero la comunicación entre ellas no es posible. La obra de García Robayo, entonces, refleja que el vínculo con la madre a veces es imposible porque esta no cruza ese puente que pudo haberle tendido la hija, en este caso, al no renunciar al silencio alrededor de los secretos de la familia que dañaron a la hija.

7. El tratamiento del tema alrededor de la vida tomada de la madre, la violencia contra las mujeres y las niñas, el mandato de la masculinidad y/o los

feminicidios revelan el carácter comprometido de las autoras de estas novelas. Esta observación, a través del análisis de las obras, puede contribuir a la transformación del lenguaje dentro de la crítica y la literatura, ya que el tratamiento de estos temas comporta compromiso social (que no con el poder dominante) y no lo que se suele denominar (con el objetivo de denostar obras y autoras) literatura de tesis feminista.

8. Estas novelas reflejan el papel fundamental de la familia en el proceso de formación de la heroína. Son de vital importancia la madre, de quien, como se ha visto, la heroína se separa y frente a quien (salvo en el caso de Cometierra) se revela; el padre, que se figura enorme (por su sabiduría o por su crueldad) y por quien se suele expresar nostalgia o inclinación (antes de reconocer su violencia, antes de integrar la historia de la madre); y también un hermano, que se figura como cómplice en los primeros años de infancia y de quien, en muchos casos, la heroína es separada, pero cuya presencia —e historia— resultan significativos.

9. La rememoración de la heroína, y en consecuencia su discurso, están atravesados por los miembros de su familia, es decir, por sus primeros sujetos de afecto. El discurso, entonces, contiene y está hecho con sus voces, con historias y con las imágenes que la narradora guardó de ellos. Así mismo, su discurso está atravesado y construido desde la perspectiva y la experiencia infantil, aunque las narradoras, desde el presente de la enunciación, narren con la consciencia otorgada por el paso del tiempo. Estas cuestiones reflejan la importancia de la familia, de la memoria y de la infancia en estas novelas, lo que permite reflexionar sobre el papel

de estas instancias en la literatura, particularmente en las obras que narran un proceso de formación.

10. La perspectiva infantil es fundamental en cada una de las novelas, como recurso narrativo, como registro, pero no únicamente porque las heroínas narran, de distintas maneras, aquello que aconteció dentro de sus cuerpos y de sus conciencias durante la niñez aún con los ojos de la infancia, sino también porque es esa mirada, la de la heroína en la infancia, la que le permite reconstruir a la narradora la historia propia a través de la memoria, volver al pasaje y descubrirlo, para indagar. Porque esa perspectiva configura un personaje, una niña, que experimentó el descenso al inframundo pero que tomó decisiones que cada día constituyeron una forma de ser y de estar que se opone a la subyugación de su persona y a la violencia del mundo. La mirada de ese personaje niña, y sus actos, hacen posible que el camino de formación se subvierta en la trama y sea distinto al que hubo de ser trazado.

11. El encuentro con la violencia (psicológica, física y/o sexual) se constituye como un hito en el camino de formación de la heroína que es atravesado en soledad y desamparo. Estas novelas, entonces, reflejan la observación de Herman acerca de que la violencia sexual se constituye como un rito de paso en nuestras sociedades. Esta violencia, que parece haberlo atravesado todo alrededor de las narradoras o protagonistas, es el principal impedimento en su camino de formación porque las detiene, les causa miedo y dolor e imposibilita sus vínculos.

Como se ha visto, por ejemplo, en *Lo que no aprendí*, donde emerge —a través de la estrategia especular que comporta la desfiguración de la narradora, así como de lo no dicho— el relato de un abuso en la infancia cuyas marcas todavía atraviesan el cuerpo y la consciencia de la narradora, ocurre que el entendimiento del sexo y de la violación suceden al mismo tiempo. De la misma manera, la narradora de *El cuerpo en que nací* pasa a otro estado de consciencia sobre el mundo y sobre los otros cuando descubre que una de sus vecinas, una niña casi de su edad, ha sido violada y, por lo tanto, herida de forma irreparable.

*Vida propia* da cuenta de la violación que sufre la narradora la noche de bodas y cómo ello inscribe el trauma por el abuso en su consciencia. Por otra parte, *Entre los rotos* refleja cómo dos niños, la narradora y su hermano, deben enfrentar la violencia descomunal que su padre ejerce sobre su madre y sobre ellos. Así mismo, Cometierra enfrenta sola la pérdida de su madre en manos de su padre y el asesinato de su maestra: nadie vino a acompañarla; solo su hermano Walter, otro niño, se quedó en silencio a su lado. Ninguna de las heroínas tuvo con quién hablar de este dolor, de la existencia e injusticia alrededor de esa violencia sobre sus cuerpos o sobre los cuerpos de otras niñas o mujeres.

12. Todos estos relatos dan cuenta de que el camino de formación del sujeto femenino, o el viaje de la heroína, es distinto al del héroe masculino, como observaron Lagos y Moret: ello a causa de los conflictos que el personaje femenino debe enfrentar con relación a las nociones o mandatos alrededor de los roles de

género que su entorno intenta inscribirle, incluso con violencia. Así también, estos dan cuenta de cómo la autonomía de las narradoras es causa de sospecha, comporta castigo, incluso el exilio del cuerpo de la madre o del entorno familiar. Ciertamente se puede leer en estas novelas la transmisión de una forma de ser o de estar alrededor de estas nociones, lo que refleja la propuesta de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) sobre la idea de que no se nace mujer, sino que se llega a serlo; lo que significa que, al pensar en este término, haya que pensar también en un proceso identitario fluctuante que se aprende culturalmente. La transmisión de este proceso, pues, y los mecanismos represivos y de marginación de los que se sirve aparecen reflejados en estas novelas.

13. Así también, los relatos dan cuenta de cómo la heroína, a pesar de la soledad y del desamparo, logra la no subyugación del yo al tomar consciencia de su historia y de la sombra del mundo, y además logra subvertir la violencia que encuentra en el camino. Y que ello es posible a través de la introspección, de la indagación que lleva a cabo en su mundo interior y en el afuera, en el inframundo, y de su decisión de no negociar con el entorno, como hubo de hacer su madre. Como tuvo, por ejemplo, que hacer Esther, la nadadora de *Vida propia*.

Como se ha visto, las heroínas de estas narraciones no solo se enfrentan a las distintas formas de violencia contra la mujer desde la infancia, sino que también tienen que enfrentarse a los estereotipos o mandatos alrededor de la femineidad. En el caso de *Vida propia*, por ejemplo, Esther no pudo irse de su pueblo, estudiar en la

universidad, vivir de forma independiente ni tener amores (cuestiones que se enmarcan en los hitos del relato de formación masculino) porque su padre, siguiendo los mandatos de su religión, la dio en matrimonio sin que ella tuviera la posibilidad de negarse; además fue educada para “convertirse” en una buena esposa y una buena madre. Ni los libros sobre antropología ni el camino hacia aquello que anhelaba: vivir sola, estudiar, enamorarse, fueron posibles. Su camino de formación es marcado por otros; sin embargo, ella emprende uno dentro de su consciencia. La no subyugación del yo, para Esther, cuando niña y en su vida adulta, solo fue posible por momentos, hacia dentro, a propósito de la introspección y la rememoración.

Por otro lado, la protagonista de *El cuerpo en que nací* debe enfrentar el doble estándar dentro del hogar familiar, pero también en el interior de las instituciones que tratan y consideran a las niñas y a los niños de forma distinta. Así mismo, esta novela refleja de qué manera las niñas renuncian a esas nociones, a la transmisión de una forma de ser y de estar en el mundo, y a la violencia. En *Entre los rotos*, por ejemplo, ocurre que la narradora indaga en su historia familiar para entender qué fue lo que les ocurrió a todos sus miembros: por qué su madre y su hermano se sumieron en el silencio. Mientras que, en el caso de *Lo que no aprendí*, la heroína, aún niña, no se queda en silencio dentro de casa, como le ordenan, sino que sale a indagar en el afuera. Y es a propósito de estas observaciones generales que este trabajo sostiene las siguientes conclusiones:

## 7.2. Conclusiones finales. A propósito de las heroínas

1. Las estrategias que las heroínas, en su infancia, desarrollaron para mantener un espacio de libertad o para mantenerse fieles a sí mismas o para sobrellevar los conflictos con el entorno —y que, ciertamente, desarrollan a causa de la soledad o del desamparo— no se quedan inscritas en la pasividad, en la fantasía o en la contemplación de la vida de otros personajes que sí pueden emprender un camino (como observaron Lagos y Moret en torno a las novelas del siglo XX que estudiaron). Estas estrategias se transforman en una acción de rebeldía que no siempre ocurre únicamente en la consciencia de las narradoras: en un momento determinado, la heroína decide, elige actuar, y entonces, por ejemplo:

Los personajes niñas de *Lo que no aprendí* y *El cuerpo en que nací* deciden salir a explorar el territorio colindante con su casa. Esta decisión surge, como se dijo, a causa de la soledad. Pero allí ambas niñas contemplan, cuestionan y articulan su propio pensamiento. Las niñas no salen a explorar para enajenarse. El acto de salir de casa comporta la toma de consciencia y de determinación, que luego exponen a los miembros de su entorno y que, en ambos casos, configura a la mujer que luego indaga alrededor de su historia y que escribe.

Por otra parte, la narradora de *Entre los rotos* lleva a cabo una rememoración alrededor de su historia familiar. Este proceso de autoconcienciación resulta en la indagación de la violencia que toma a toda su familia: la narradora indaga en sus

padres, en su hermano y en ella misma. Su viaje a través de la memoria revela su compromiso por vencer esa oscuridad. Así también, en *Cometierra*, su protagonista decide salir de sí misma, allí donde está a salvo, aun cuando los adultos que la rodeaban la hubieran abandonado, para ayudar a otras personas que buscan a sus hijas e hijos, para estar cerca de sus amigos, para experimentar el amor y salir en busca de su propio camino.

2. Estas decisiones que toman las protagonistas son llevadas a cabo, en principio y fundamentalmente, para sí mismas. Sus acciones no se corresponden con la abnegación o la culpa, por ejemplo, ni con el “deseo” de sacrificar su vida por otros, por o para el entorno, o por cumplir con el deber que este, a causa de su género, le demanda. Sus acciones, esas que las heroínas llevan a cabo para ellas mismas, dan cuenta de una subjetividad comprometida.

Así, por ejemplo, Catalina, la narradora de la primera parte *Lo que no aprendí*, sale al afuera porque necesita pensar. La joven escritora que narra la segunda parte de esta obra escribe para hablar del abuso en el entorno familiar. Estas decisiones, entonces, se corresponden con sus necesidades, deseos y valores. Con la autonomía que desarrollan, a la que no renuncian. Cometierra decide poner el cuerpo para ayudar a otras personas, pero no lo hace a cambio de reconocimiento, valor o por abnegación; de hecho, señala, sabe que no puede con todas las botellas de tierra que han dejado en su casa. Decide, incluso, no comer tierra del descampado donde encontraron el cadáver de su maestra para protegerse del dolor que esa imagen

pudiera causarle.

3. Estas estrategias que las heroínas desarrollaron durante su crecimiento o proceso de formación, que estuvo marcado por los mandatos alrededor de los roles de género y de la violencia del entorno, involucran la introspección. Este rasgo, que surge como una estrategia, y que aparece reflejado en las narraciones, guarda relación con el camino de indagación emprendido por la heroína a propósito de la reconstrucción de su identidad, y con la escena de la escritura, y entonces con la autonomía, con el compromiso, con la toma de la palabra. Esta observación, a través del estudio de estas novelas, puede contribuir en futuras investigaciones al análisis alrededor de la autoconcienciación como rasgo de la trama de personajes femeninos.

4. Estas novelas, que dan cuenta de un proceso de formación, reflejan necesidades distintas de la heroína a propósito del conflicto a causa de la violencia instaurada en su tiempo. Ello porque estas narradoras ya no solo indagan alrededor de quiénes son y quiénes pueden llegar a ser, sino de qué forma la violencia y el entorno las ha configurado, cómo pueden rehacerse tomando consciencia de ello y cómo pueden señalar o transformar esa violencia. Incluso en el caso de Esther, la narradora de *Vida propia*, cuyos anhelos e interrogantes sobre quién podía llegar a ser se desvanecen, la indagación alrededor de la manera en la que la violencia sobre las mujeres toma su vida no cesa. Las narradoras de estas novelas, pues, luchan por subvertir esa violencia.

5. Los procesos de formación que figuran en estas obras, a través de las voces y actos de la heroína, dan cuenta, por un lado, de diversas maneras de vencer a la violencia: rompiendo el silencio, ejerciendo políticas vinculares, recuperando la historia de la madre, logrando la individuación del yo con cada decisión que comporta la no subyugación del yo (y de qué manera estas forman parte del entramado que configura la construcción de la identidad); y por otro, el hecho de que no todos pueden recuperarse de las consecuencias de la violencia o sobrevivirla.

En *Mujeres y locura* (2019), Phyllis Chesler acude a la mitología para indagar en la relación madre e hija, así como para abordar los orígenes y los modelos de personalidad de la mujer contemporánea. A propósito de ello —y del vínculo entre las heroínas Cometierra y Antígona—, esta investigación ha observado que se pueden establecer ciertos paralelismos entre el viaje de las heroínas de las novelas de este estudio y algunas heroínas de la mitología griega.

Así pues, se ha podido observar que estas heroínas, al igual que Psique, enfrentan su camino de pruebas al inframundo en soledad y desamparo. Esther recuerda a Psique no solo porque ninguna mujer de su familia (ni su madre ni su suegra ni su cuñada) la ayuda en ese camino, sino que más bien, como Afrodita, le endilgan varias penas, varias pruebas. También porque, como Psique, fue abandonada por su padre con el único objetivo de que fuera desposada. Como Perséfone, Esther fue raptada y violada. Esther, aunque vuelve a ver a su madre una vez, es condenada a quedarse hasta sus últimos días en el inframundo.

Al contrario de Perséfone, por distintos motivos (porque sus madres fueron silenciadas, porque fueron asesinadas o porque optaron por callar), ninguna de las heroínas cuenta con la ayuda de una madre que pueda tenderle un puente que les permita regresar. Estas hijas, sin embargo, retornan del inframundo, es decir, de la oscuridad del mundo, de sí mismas, transformadas. Estas hijas, además, son capaces de extender la mano hacia su madre. Aunque la mano de la madre no siempre responde.

De esta forma, en *Entre los rotos* aparece, a través de su narradora, Atenea, es decir, una hija de su padre. La narradora, desde los últimos años de su infancia hasta los primeros años de su veintena, se identifica con su padre e intenta suscribir los valores que este le transmite sobre lo masculino. Esto es así porque es desterrada (a causa de la violencia) de su madre. La narradora de *Entre los rotos* desea, incluso, ser como su padre, el perpetuador de la violencia. Pero la narradora de la novela de Ventura Medina no vota, finalmente, a favor de su padre ni continúa siguiendo sus pedagogías consigo misma y con sus vínculos. La narradora intenta tender un puente entre ella y su hermano Julián, que figura como Ifigenia, hija del rey Agamenón y la reina Clitemnestra, a razón de que su padre sacrifica su vida a través del ejercicio de la violencia que ejecuta sobre él y sobre su madre.

Como Antígona, estas heroínas se rebelan frente a las leyes patriarcales de Creonte, que incluyen la deshumanización de la vida; pero, como Cometierra, no están dispuestas a morir ni a sacrificar su vida. Y en ello radica, pues, otra

subversión, porque la heroicidad no tiene que ver con la abnegación ni con el sacrificio, sino con la toma de la palabra y la acción con el fin de lograr la no subyugación del no, de subversión de la violencia. Todo eso que también hizo Antígona antes de que fuera presa de la angustia por haber sido condenada.

## 8. DISCUSIÓN

A propósito de la autonomía y de la no subyugación del yo, estas novelas también dan cuenta de un proceso de autoridad que se otorgan a sí mismas las heroínas, ya que en ellas ocurre que el sujeto femenino examina su vida y se construye a través de su propio discurso. El discurso del relato, a propósito de la historia familiar, puede estar atravesado por otras voces, pero la interpretación sobre la construcción de su identidad que la heroína realiza ante sí misma y que se refleja en la obra, finalmente, es el resultado de su viaje de autoconcienciación, de su mirada y de su voz.

Moret (2008), en su investigación sobre el relato de formación femenino en Hispanoamérica, recoge varios de los planteamientos de Sidonie Smith (1987) en torno a la escritura autobiográfica. Uno de esos fenómenos a los que se refiere la autora (y que Moret analiza en su investigación) son las formas en las que la autobiografía establece la autoridad discursiva para interpretarse públicamente en el marco de una cultura patriarcal. Esa interpretación ocurre de forma pública en el caso de la escritura autobiográfica; pero esta observación puede extrapolarse a las narraciones que, como en el caso de las novelas aquí estudiadas, a través de la indagación, la narradora se otorga a sí misma esa autoridad para interpretar su vida ante sí misma (autoridad que nadie más le ha otorgado y que más bien intentan arrebatarse).

Pero resulta necesario reparar en esa autoridad que la narradora se confiere a través del registro autobiográfico, ya que las conclusiones acerca de una obra no serán las mismas si esta es interpretada y analizada por medio de la idea de la legitimación de la vocación literaria que una autora intenta, según la interpretación de uno o varios críticos, lograr a través de su obra, que analizar un texto alrededor de la idea de la autoridad que una autora se confiere a sí misma y que lleva a cabo de forma pública mediante el registro autobiográfico.

La lectura sobre la noción de necesidad de legitimación puede contribuir a la deslegitimación de la obra y de su autora; mientras que una lectura alrededor de la autoridad que el sujeto femenino se confiere a sí mismo a través del registro autobiográfico o de la indagación que se refleja en la trama de la obra literaria puede contribuir a reparar en la importancia, dentro y fuera de la instancia literaria, de ese ejercicio político alrededor de la autoridad otorgada por el sujeto femenino a sí mismo para interpretarse, para narrarse.

Este trabajo de investigación plantea esta discusión a propósito del doble rasero de contenido que plantea Joanna Russ en su ensayo *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (2018). En este texto, Russ señala que una de las formas para deslegitimizar la escritura de mujeres es la devaluación de la experiencia de las mujeres; con otras palabras, de alguna manera, expone que aquella mujer escribió, pero que *no debería haberlo hecho*.

Ocurre que en dos artículos sobre las novelas *Lo que no aprendí*, de Margarita García Robayo (el único artículo de carácter académico que puede encontrarse en línea sobre esta), y *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, las obras de este corpus que se escriben en el registro autobiográfico, se plantea —entre otras cuestiones alrededor de este registro y de las escenas de lectura y escritura— la noción de que ambas escritoras están intentando crear una ficción de autora.

Por una parte, en “*Lo que no aprendí: el arte de tejer una ficción de autora* (Ejercicio fictocrítico #3)\*\*”, de Camilo Castillo Rojas (2017), su autor plantea que la escritora está intentando construir una imagen de autora. Castillo Rojas además plantea que la vocación literaria de la que la obra puede dar cuenta surge de la figura del padre al que la narradora niña admira, y no de sus cualidades intrínsecas y que desarrolla a solas (mientras roba libros que no le prestan y sale al afuera para leer y a pensar a escondidas). Mientras que en “Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel”, de Elizabeth Murcia (2018), su autora manifiesta que la narradora parece tratar de legitimarse como buena escritora, de construirse un prestigio a través del relato sobre su relación con los libros:

Podemos identificar el constante retorno al tema de la vocación literaria como la forma en que la autora se crea un prestigio y se posiciona en el mundo, con el propósito de causar ciertos efectos en el lector. El que se configure como una buena autora de fuerte vocación puede llevar al lector a confiar en su escritura y a tener la sospecha-certeza de que nada de lo narrado es gratuito. Así, el escritor en esta obra construye una imagen de escritora respetable, talentosa, reconocida por autoridades y por gente ajena al medio literario. No obstante, esta imagen no es la de un ser intocable o lejano: es un autor en cuyo trabajo el lector puede confiar, aunque sea analice tan humano como cualquiera, víctima de dudas o tropiezos (p. 78-79).

Lo problemático no es que estos textos analicen las obras a partir de la noción de la autfiguración del autor, que, como ha señalado Julio Premat (2009), se crea según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos, sino que estos sugieren que las escritoras, a través de esta autfiguración que emerge en este intersticio, intentan crearse una identidad de autora que resulte válida, que genere prestigio.

Quien escribe esta investigación, aunque comparte la idea sobre la figuración del autor que emerge desde las obras, no puede suscribir el planteamiento de que haya un intento premeditado alrededor de la creación de una figura de escritora, porque la experiencia del ser humano, en estos casos una mujer que escribe, queda denostada y es categorizada como artificiosa: la experiencia de la infancia, entonces, ya no tiene que ver con el desamparo experimentado, con los tránsitos hacia la adultez, con el abuso y el silencio o con el amor por los libros, ni siquiera con las estrategias que el personaje o la narradora implícita (si se quiere) hubo de desarrollar para preservar o construir su autonomía, sino con un intento de inscribirse en la literatura. La palabra *intento* denota pretensión, esfuerzos para alcanzar algo.

A propósito de la omisión de la voz de la madre, cuestión que recogió esta investigación a propósito del diálogo entre pensadoras en torno al vínculo con ella, al menos en línea, no es posible encontrar ningún artículo científico sobre *Vida propia: novela basada en la biografía de Esther Schoenfeld*, la novela de Vicky Nizri publicada por primera vez en 2000. Si esta obra, como se ha expuesto, narra tantas

cuestiones sobre la experiencia histórica de ser mujer a partir de la violencia de género, de los matrimonios y la maternidad forzada, de la imposibilidad del vínculo entre madre e hija, ¿por qué no hay textos que analicen y difundan esta novela basada en la experiencia de una mujer de origen sefardita que creció en Chile y fue exiliada en México? Tampoco hay ningún texto que aborde aquello que no se dice sobre el abuso en la infancia en la novela de García Robayo, pero que, como se expuso en este texto, aparece en el juego especular de sus dos narradoras.

Alrededor del doble rasero de la experiencia en el campo de la ficción, Russ (2018) señaló que este perjudica a todas las artistas, “tanto a quienes hacen arte reconocible como ‘femenino’ (y que se ve devaluado) como a las que hacen arte que no lo es (y que se malinterpreta). En ambos casos, la autenticidad de lo que de hecho constituye la experiencia de la autora —y de su arte— desaparece” (p. 95).

Es también a causa de ello que este trabajo de investigación se centró en las marcas de la violencia contra las mujeres en la rememoración de la heroína, pero también en las experiencias de umbralamientos o ritos de paso en la infancia, en la experiencia de la ruptura con la madre y con el viaje de autoconcienciación a través de la memoria, así como en las marcas que permiten reconocer de qué manera la heroína, a pesar del dolor, de las pérdidas, de la marginación, de la soledad o el desamparo consigue arrojar luz sobre esa violencia.

De qué manera, durante su viaje, la heroína consigue arrojar luz sobre la

violencia para poder habitar su cuerpo y el mundo de la forma en la que así lo desea, sin negociar con ella, como ocurre en la obra de Guadalupe Nettel. Cómo consigue indagar en sus formas y en sus marcas aun cuando ya no puede recuperar a nadie más que a sí misma, como ocurre en el caso de *Entre los rotos*, de Alaíde Ventura Medina. De qué manera consigue mantenerse en pie y tomar la palabra al final de su existencia, como ocurre en la historia de Esther, escrita por Vicky Nizri. De qué manera consigue nombrar y señalar la violencia que trastoca su camino, como ocurre en el caso de *Lo que no aprendí*, de Margarita García Robayo. De qué manera subvierte la violencia, como hizo la joven, todavía niña, de *Cometierra*, de Dolores Reyes. Y qué relación guardan esas maneras con la palabra, con el lenguaje.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### 9.1. Fuentes primarias: novelas hispanoamericanas analizadas

García Robayo, N. (2014) *Lo que no aprendí*. Barcelona: Malpaso.

Nettel, G. (2020) *El cuerpo en que nací*. 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Anagrama (Narrativas hispánicas, 491).

Nizri, V. (2000) *Vida propia: novela basada en la vida de Esther Schoenfeld*. México: Miguel Ángel Porrúa (El pirul Varia literaria).

Reyes, D. (2021) *Cometierra*. Madrid: Editorial Sigilo.

Ventura Medina, A. (2021) *Entre los rotos*. Madrid: Editorial Tránsito.

### 9.2. Fuentes secundarias: investigaciones, ensayos y textos literarios

Ángeles de León, J. M. (2022) “En torno a la cognición encarnada. Parte I” [blog: 11-4-22]. *Centro de investigación Social Avanzada* [en línea]. Disponible en: <https://cisav.mx/en-torno-a-la-cognicion-encarnada-parte-ii/> Consultado: 02-11-23.

Arango Rodríguez, S. C. (2009). “La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios”. *Folios*, (30), 127-146. DOI: <https://doi.org/10.17227/01234870.30folios127.134>

Aristóteles y Samaranch, F. de P. (1980) *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*. [4.<sup>a</sup> ed.] edn. Madrid: Aguilar (Iniciación Filosófica, 79).

Asensi Pérez, M. “Teoría de los modelos del mundo y teoría de los mundos posibles”. *Actio Nova: Revista de Teoría de Literatura y Literatura Comparada*, nº 0, 38-55, DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>

Aullón de Haro, P., Asociación Española de Eslavista y Asociación Española de Eslavista (1984) *Teoría general del personaje*. Madrid: Asociación Española de Eslavistas (Heraclea).

Baudoin, M. (2021) *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. La Paz: Plural Editores.

Bal, M. (1990) *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Tercera edición edn. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).

Benjamin, W. y Tiedemann, R. ed. Lit. (2017) *Libro de los pasajes*. 5.<sup>a</sup> reimp. edn. Madrid: Akal (Akal/Vía láctea, 3).

Butler, J. *et al.* (2001) *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure (Apertura).

Campbell, J. (1984) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. 1.<sup>a</sup> ed. / edn. México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca de psicología y psicoanálisis).

Campbell, J., y Moyers, B. (1991) *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores (Colección reflexiones).

Calafell Sala, N. (2016) “Mujer, maternidad y cuerpo en resistencia en algunos relatos de Luisa Valenzuela”. *Badebec*, vol. 6, N.º 11, 392-411. Disponible en: <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/229/209>  
Consultado: 23-07-23.

Castellanos de Zubiría S. (2009) *Diosas, brujas y vampiresas : el miedo visceral del hombre a la mujer*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Castillo Rojo, C. (2017) “Lo que no aprendí: el arte de tejer una ficción de autora (ejercicio Fictocrítico #3),” *La Palabra*, 30(30), pp. 115–129. DOI: 10.19053/01218530.n30.2017.6333.

Chesler, P. (2019) *Mujeres y locura*. 1.<sup>a</sup> edn. Madrid: Continta Me Tienes (La pasión de Mary Read, 16).

Chislovsky, A. (1994) *Jung y el proceso de individuación: un enfoque mítico-simbólico*. Buenos Aires: Continente (Terapias y medicinas alternativas, 18).

Clúa Ginés, I. (2021). “Tirar del hilo, rasgar la tela. La crítica literaria feminista y su proyección en las narrativas hispánicas”. *Tropelias*, (36).

Concha, Ángeles de la et al. (2004) *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria (Akademeia Mujeres y culturas, 36).

Cuadros Ferré, I., Ordóñez Vera, M. y Ordóñez Vera, M. (2006) *La infancia rota: testimonios y guías para descubrir y tratar el abuso sexual infantil*. 1.<sup>a</sup> edn. Bogotá: Norma.

Dällenbach, Lucien. (1991) *El relato especular*. Madrid: Visor (Literatura y debate crítico, 8).

Díaz de Sabatés, Gabriela y Sabatés, Marcelo (2021) “Sobre Heroínas y ‘heroicidad: De lo Extraordinario a lo Extra-Ordinario”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Ensayos, ISSN 1668-0227, N° 142, 2021 (Ejemplar dedicado a: El camino de la heroína, hacia un nuevo tejido conceptual en

el infinito telar narrativo de la red.), p. 61-73. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=8412286> (Consultado: 10-05-23).

Eco, U., Baranda Lucía y Clavería Ibáñez Alberto (1983) *Cómo se hace una tesis : técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa (Libertad y Cambio. Serie Práctica).

Espacio Fundación Telefónica (2022) “Entre los rotos’. Encuentro con Alaíde Ventura Medina y Brenda Navarro”. *Espacio Fundación Telefónica Madrid* [YouTube], 16-03-22. Disponible en: <https://www.youtube.com/live/Dtjpl9gFWTQ?si=sj5i4OWaiJ8CrP1U> Consultado: 26-03-23.

Fernandois, E. (2022) “Parecidos de familia: contenido e importancia de una idea de Wittgenstein”. *Veritas*, (53), 115-142. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732022000300115>

Filo News (2021) “Camila Sosa Villada: ‘Sé que lo divertido es poner en peligro lo que hay alrededor’”. *Filo News* (Caja Negra), [YouTube], 21-10-21: Disponible en: [https://youtu.be/vze\\_PlwZf5I?si=Oy-doxHnA\\_wXukn-](https://youtu.be/vze_PlwZf5I?si=Oy-doxHnA_wXukn-) Consultado: 11-03-23.

Genette Gérard y Manzano, C. (1989) *Figuras iii*. [1.<sup>a</sup> ed.] edn. Barcelona: Lúmen (Palabra crítica, 10).

Gennep, A. van (2008) *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza (El libro de bolsillo. Ciencias sociales. Antropología, 3020).

Gianini Belotti, E. (1984) *Las mujeres y los niños primero*. 1.<sup>a</sup> edn. Barcelona: Laia.

Gianini Belotti, E. (1978) *A favor de las niñas: la influencia de los condicionamientos sociales en la formación del rol femenino en los primeros años de vida*. [1.<sup>a</sup> ed.] edn. Caracas: Monte Ávila (Estudios Monte Ávila).

González Serrano, P. (1999) “Catábasis y resurrección”. *Espacio, tiempo y forma*. Serie II, Historia antigua, nº 12, 129-179. ISSN: 1130-1082. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:ETFSerie2-46899619-E507-B7C6-9C7F-2659971BADDE> (Consultado: 01-05-23).

Gómez Viu, C. (2009) «El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea», *Epos: Revista de filología*, (25), p. 107. DOI: 10.5944/epos.25.2009.10609.

Guerra, L. (2006) *Bases teóricas de la crítica feminista*. 1.<sup>a</sup> edn. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hipánicas. Problemas Históricos y estética, 18).

Herman, J. L. (2004) *Trauma y recuperación: cómo superar las consecuencias de la violencia*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa (Espasa hoy).

Hustvedt, S. y Echevarría Aurora (2022) *Madres, padres y demás: apuntes sobre mi familia real y literaria*. Barcelona: Seix Barral (Los tres mundos).

Irigaray, L. (1994) “El cuerpo a cuerpo con la madre”. *Debate feminista*, Nº 10. DOI: 10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1793

Irigaray, L. *et al.* (2010) *Ética de la diferencia sexual*. 1.<sup>a</sup> edn. Castellón: Ellago ediciones (Ellago Ensayo).

Jacobson, N. S., Gottman, J. y Gottman, J. M. (2001) *Hombres que agreden a sus mujeres: cómo poner fin a las relaciones abusivas*. Barcelona: Paidós.

Jung, C. G. et al. (1992) *El hombre y sus símbolos*. 5.<sup>a</sup> edn. Barcelona: Luis de Caralt (Biblioteca Universal Caralt. Ensayo, 96).

Jung, C. G. et al. (2004) *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Madrid: Ediciones Siruela (Biblioteca de Ensayo; Serie mayor, 33).

Lagos, M. I. (1996) *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio (Serie Ensayo).

Linares Sánchez, J. J. (2020) *El tema del viaje al mundo de los muertos en la "Odisea" y su tradición en la literatura occidental*. Murcia: Universidad de Murcia.

De Man, P. (1991) "La autobiografía como desfiguración", Suplementos Anthropos, nº 29. Barcelona: Anthropos.

Martín Hernández, R. y Bernabé, A. (2010) *Orfeo y los magos: la literatura órfica, la magia y los misterios*. Madrid: Abada (Lecturas de historia).

Menninghaus, W. et al. (2013) *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Primera edición. Buenos Aires: Editorial Biblos (Pasajes).

Moi, T. (1988) *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios).

Molloy, S. y El Colegio de México. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (1996) *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México (Tierra firme. Estudios de lingüística y literatura, 35).

Morales, H. (2021) *El resurgir de Antígona: el poder subversivo de los mitos*. 1.<sup>a</sup> edn. Barcelona: Kairós.

Moret, Z. (2008) *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* Ámsterdam: Rodopi (Texto y teoría: estudios culturales, 35). Disponible en: <https://web-s-ebscohost-com.aecid.idm.oclc.org/ehost/detail/detail?vid=0&sid=765a9158-bba7-4a1b-b4bd-5fdd1e5cdc48%40redis&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=257389&db=nlebk>. (Consultado: 02-11-23).

Muraro, L. (1995) *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas (Cuadernos inacabados, 15).

Murdock, M. (2014) *Ser mujer, un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad*. Madrid: Ediciones Gaia.

Murcia, E. (2018) “Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel”. *Diseminaciones*, 1(2), 71–88. Disponible en: <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/160> Consultado: 15-08-23.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2021) “Conversaciones–Guadalupe Nettel”. *Museo Malba* [YouTube], 16-03-21. Disponible en: <https://youtu.be/jrZCC3ZpZLc?si=jbX88zLnHKsbM16U> Consultado: 23-7-23

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2021) “Conversaciones–Margarita García Robayo”. *Museo Malba* [YouTube], 28-07-21. Disponible en: <https://youtu.be/VAWj7qRVezw?si=DfUNHkbehKZjqtDp> Consultado: 02-11-23

Neumann, E. (2009) *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta (Colección estructuras y procesos. Serie religión).

Ozieblo, B. (1998) *El vínculo poderoso: madres e hijas en la literatura norteamericana*. Granada, España: Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer (Feminae Nueva etapa, 2).

Pellerano, Rut., (2008), "Capas, o el modo de atravesar experiencias -Walter Benjamin-". *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, Vol. 3, núm. 18, 5-19, ISSN: 0718-1361. Disponible en : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83631801>. (Consultado: 07-09-23)

Premat, J. (2009) *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. 1.<sup>a</sup> edn. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme).

Pimentel, L. A. (1993) "Tematología y transtextualidad". *Nueva revista de filología hispánica*, 41(1), 215-229. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40299217> Consultado: 07-10-22.

Pomeraniec, H. (2019) "Dolores Reyes y la historia de Cometierra, la mujer que tiene el don de saber dónde están los seres queridos que faltan". *Infobae*, 26-05-19 [en línea], . Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2019/05/26/dolores-reyes-y-la-historia-de-cometierra-la-mujer-que-tiene-el-don-de-saber-donde-estan-los-seres-queridos-que-faltan/> Consultado: 27-12-22

Pozuelo Yvancos José María (1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada).

Quevedo García, F. J. (2008). “*La insolación*, de Carmen Laforet: una novela de iniciación”. *El Guiniguada*. Nº 17, 141-156. Disponible en: [https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/5741/1/0235347\\_00017\\_0012.pdf](https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/5741/1/0235347_00017_0012.pdf)  
Consultado: 14-11-23.

Recalcati, M. (2012) *El complejo de Telémaco: padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Edición en formato digital edn. Traducido por: C. Gumpert Melgosa. Barcelona: Editorial Anagrama (Colección Argumentos). Disponible en: <http://www.digitaliapublishing.com/a/32278/> Consultado: 2023.

Reguero Ríos, P. (2020) “Dolores Reyes: Decir que una novela es feminista me parece forzado”. *El Salto diario* [en línea], 09-02-20. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/literatura/dolores-reyes-cometierra-novela-feminicidio> Consultado: 05-10-22.

Restrepo, J. (2018) “Cognición corporeizada, situada y extendida: una revisión sistemática” . 10.25057/25005731.1100. *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales*. Nº 26, 106-130. DOI: 10.25057/25005731.1100

Ríos, M. C. (2022). “Ritos de pasaje: ejecuciones corporales en narraciones de Gabriela Cabezón Cámara”. *Revista chilena de literatura*, (105), 657-674. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952022000100657>

Rich, A. C. (1983) *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria (Icaria antrazyt).

Rich, A. C. y Bengoechea, M. (1996) *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra (Feminismos. Serie clásicos).

Rivera Garretas, M. M. (1994) *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. [1.<sup>a</sup> ed.] edn. Barcelona: Icaria (Antroyit, 75).

Rodríguez Zamora, J. M. (2009). “El héroe. Literatura y psicología analítica”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 35(1), 65–86. DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v35i1.1268>

Rosa, N. (2004) *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. 1.<sup>a</sup> edn. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora (Ensayos críticos).

Rosenberg, F. J. (2022) “Más allá de la familia patriarcal: Vulnerabilidad, interdependencia, y alianzas feministas en *Cometierra* de Dolores Reyes y *Por qué volvías cada verano*, de Belén López Peiró”. *MLN*, 137 (2), 326-340. DOI: [doi:10.1353/mln.2022.0014](https://doi.org/10.1353/mln.2022.0014).

Ruiz Castell, J. (2009). “Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina Núria Girona Fibla México–París, RILMA 2–ADEH”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, (Ejemplar dedicado a: Mujeres y naciones), ISSN 1136-5781, N° 15, 355-358. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7198/9102>. Consultado: 19-07-23.

Russ, J., Crispín, J. y Fortún G. (2018) *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. 1<sup>a</sup> edn. Madrid: Dos Bigotes.

Salazar de León, R. (2009). “Pero lo nuestro es pasar<sup>1</sup>, la noción de pasaje en Walter Benjamin”. *Política y sociedad*, N° 48 VIII Época 2011, 91. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Guatemala/iips-usac/20120719104716/pol48.pdf> (Consultado: 11-03-2023).

Sánchez, R. M. (2006). “La relación madre-hija en la obra de escritoras latinas: hacia un reconocimiento de genealogía femenina”. *Confluencia*, Vol. 22, N° 1, 28-41. Disponible en: Consultado: 27-12-22.

Sau, V. (1995) *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*. Barcelona: Icaria (Icaria antrazyt, 76).

Segato, R. L. et al. (2003) *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Segato, R. L. (2008) "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, Soberanía y crímenes de Segundo Estado", *Debate Feminista*, (37), 78–102. Disponible en: <https://web-p-ebsohost-com.aacid.idm.oclc.org/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=210614dd-4c4a-4579-94a2-75a940e0d2ef%40redis> (Consultado: 25-05-23).

Segato, R. L. (2014), "Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres", *Sociedade e Estado*, (vol. 29, nº 2). Disponible en: <https://www-proquest-com.bucm.idm.oclc.org/docview/1597159465/fulltextPDF/B15EE021BC6543BDPQ/1?accountid=14514&parentSessionId=TQ7sRZNBzh1dpcjT4oKYSMMItRRvUZue9Dp7fdIbYLG%3D> (Consultado: 29-05-23).

Segato, R. L. (2018) *Contra-pedagogías de la crueldad*. 1.<sup>a</sup> edn. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Segato, R. L. (2020) *La guerra contra las mujeres* (2.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Traficantes de sueños.

Segato, R. L. (2021) *La guerra contra las mujeres* (2.<sup>a</sup> ed.). Buenos Aires: Prometeo Libros. Disponible en: <https://elibronet.bucm.idm.oclc.org/es/ereader/universidadcomplutense/187709AN> TE Consultado: 26-06-2023.

Sófocles *et al.* (1991) *Tragedias*. 2.<sup>a</sup> edn. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas (Alma Mater : Colección de Autores Griegos y Latinos).

Tubert, S. (2011) “Desórdenes del cuerpo: el retorno de lo excluido”. En: *Contar con el cuerpo: construcción de la identidad femenina*. 1.<sup>a</sup> edn. Editado por: Fernández Valencia, A *et al.* Madrid: Fundamentos (Ciencia. Serie Género, 329).

Turner, V. W. y García Ríos B. (1988) *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus (Ensayistas, 287).

Valenzuela, L. (1993) *Simetrías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana (Narrativas argentinas).

Vélez Quiroz, D. (2011) *Los universos y la máscara las formas de enmascaramiento y la caída en abismo como estrategias narrativas: propuesta teórico analítica*. Tesis de grado. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. Disponible en: <https://repositorio.utp.edu.co/handle/11059/2851> Consultado: 07-10-23.

Walker, L. E. A. (2012) *El síndrome de la mujer maltratada*. 1.<sup>a</sup> edn. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Wechsler, E. y Asociación Psicoanalítica de Madrid (2001) *Psicoanálisis en la tragedia: de las tragedias neuróticas al drama universal*. Madrid: Asociación Psicoanalítica de Madrid (Psicoanálisis y Sociedad, 8).

Wentworth, I. y Calle, M. G. (2022) “La aritmética que encarna El cuerpo en que nací de Guadalupe Nettel”. *Acta literaria*, (64), 59-77. DOI: <http://dx.doi.org/10.29393/al64-3aewg20003>

Zambrano, M. (1989) *La tumba de Antígona*. Madrid: Mondadori (Mondadori bolsillo, 35).