

//Dossier//

Narrativa argentina del siglo XXI:

Escrituras de lo siniestro en la cotidianidad urbana

## **Maternidades siniestras. Parteras del horror en la narrativa argentina: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin e Ildiko Nassr**

**Alejandra Nallim<sup>1</sup>**

Recepción: 23 de junio de 2020 // Aprobación: 3 de agosto de 2020

### **Resumen**

La literatura argentina del siglo XXI recrea el terror gótico en la narrativa escrita por mujeres, mixturada por lo siniestro, el “horror” contra-natura de la maternidad y los cruces transgénicos del fantástico, lo erótico y lo político como fronteras críticas del presente. El presente trabajo aborda la narrativa de Samanta Schweblin, Mariana Enríquez e Ildiko Nassr como genealogía femenina del horror que deconstruye el estereotipo de género y desnaturaliza el tópico de la maternidad, en tanto representación coagulada de una subjetividad afectiva, protectora y matriz de la memoria. Aquí en cambio, estamos ante la presencia de historias ominosas donde se reactualiza el mito de la “madre terrible” con maternidades malditas, abandonadas y asesinas que habitan los cronotopos de la cotidianidad. Lo monstruoso se origina en el seno familiar, como metonimia social y política de la Argentina. Son estéticas macabras que interpelan las matrices de las violencias y la colonialidad del poder.

### **Palabras claves**

Maternidades siniestras – Schweblin – Enríquez – Nassr

### **Abstract**

Twenty-first century Argentine literature recreates gothic terror in the narrative written by women, mixed by the sinister, the counter-nature “horror” of motherhood and the transgender crossings of fantastic, erotic and political as critical borders of the present. This article approaches the narrative of Samanta Schweblin, Mariana Enríquez and Ildiko Nassr as a female genealogy of horror that deconstructs the gender stereotype and denatures the topic of motherhood, as a coagulated representation of an affective, protective and memory subjectivity; here instead, we are in the presence of ominous stories where the myth of the terrible mother is reactivated with cursed, abandoned and murderous maternities that inhabit the chronotopes of everyday life. The monstrous originates in the family, as a social and political metonymy of Argentina. They are macabre aesthetics that challenge the matrices of violence and the coloniality of power.

### **Keywords**

Sinister motherhoods – Schweblin – Enríquez – Nassr

---

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesora e investigadora en la Universidad Nacional de Jujuy. E-mail: alejandranallim(arroba)gmail.com

Mis hijos no necesitan más amor. Los encerré en el frasco con formol y, desde allí, me miran vivir tranquila, amándolos.

**Ildiko Nassr**

## 1. El mito de origen

La madre como mito de origen se resignifica plurisémicamente en esta narrativa del “horror” – como prefiere llamarla Mariana Enríquez– desde los distintos campos simbólicos que representan los arquetipos de la maternidad, en tanto ritual del espanto.

Ya en el mito clásico, *Gea*, la madre Tierra, de quien nacen todas las razas divinas, después de que pudo liberarse de Urano, que odiaba a sus hijos, pidió a Cronos que le cortara los testículos, de su sangre esparcida por la herida, nacieron los Gigantes, las Erinias y las Ninfas de los Fresnos.

A *Gea* le atribuyen además la maternidad de diversos monstruos como Caribdis, las Harpías, Pitón, el dragón guardián del vellocino de oro e incluso la Fama. Con el tiempo, se convirtió en la madre universal. Su hija Rea significó el flujo (líquido amniótico o menstrual) y fue madre de Deméter, Hades, Hera, Hestia, Poseidón y Zeus. Está fuertemente asociada a Cibeles, Deméter o Demetra, nieta de *Gea*, conocida como madre distribuidora o de la agricultura. Su hija Perséfone, en cambio, se convirtió en diosa del inframundo o diosa de los Infiernos, cuando Hades la secuestró en la tierra y la hizo cautiva.

Las Erinias o Euménides fueron también personificaciones femeninas de la venganza que perseguían a los culpables de ciertos crímenes. En la mitología romana se las conoce como las Furias o las mujeres terribles. Son deidades monstruosas representadas con serpientes enroscadas en sus cabellos, grandes alas de murciélago o de pájaro y cuerpo de perro, con sangre manando de sus ojos en lugar de lágrimas y portando látigos y antorchas.

Otra mujer, Lilith, la primera mujer rebelde y lujuriosa que precedió a Eva y que luego de que abandonó a Adán, según la tradición judía, se convirtió en un demonio que raptaba a los niños en sus cunas por la noche y fue la encarnación de la belleza maligna y la madre del adulterio. Esta figura mitológica era mitad humana y mitad divina, usaba la seducción y el erotismo como armas y la noche era su hábitat natural. Por ello se la ha representado como vampiro, pero cubierto de pelos, de ahí se deriva la palabra «viento» o «espíritu».

La leyenda de Lilith es posiblemente también el origen del popular mito griego de la reina Lamia que, tras matar a sus propios hijos por culpa de un engaño de Hera, sintió envidia de las otras madres y se dedicó a devorar a sus hijos. Transformada en una bestia, tenía cuerpo de una serpiente

con pechos y cabeza de mujer. Este relato dio lugar a que, en la Antigüedad, las madres griegas y romanas acostumbraran a amenazar a sus hijos traviosos con este personaje. La creencia grecorromana de estas madres que se alimentaban de niños, se transmitió a leyendas medievales, repartidas por toda la geografía europea, donde estos seres son representados con rostro de mujer y cuerpo de dragón.

### **Madres vengadoras y asesinas**

La construcción de la figura materna diseñó diversos imaginarios, en los primeros capítulos del *Génesis* presentan dos líneas antagónicas de la mujer: de creación y de degeneración. La primera es la creación divina, buena, perfecta, mitificada y virginal; la otra, es la degeneración temporal, terrenal, maldita y lasciva por la seducción de la serpiente. Eva será entonces la madre de todos los vivientes y la serpiente, su complemento fálico. Ella engendra híbridamente el pecado, el dolor, la enfermedad y la muerte, por eso, su parto y descendencia son maldecidos y condenados a una vida de trabajo y tormento. Por nacimiento materno, los hijos deberán saldar la culpa y ganar el renacimiento espiritual del padre, al precio de una vida maldita. Con el nacimiento materno, los hijos son condenados en toda la tierra, condenación que la Ley del Padre viene a imponer tanto como a quitar.

*Medea*, la tragedia de Eurípides, encarna la venganza por la traición amorosa y la madre se convierte en autora de filicidio. El coro advierte que este acto macabro es consecuencia del maltrato a las mujeres y Medea resalta la dominación machista cuando toda mujer es considerada molesta en la ciudad por tener conocimientos. También desde la filosofía, el *Lógos* griego remonta la negación de lo femenino a la tabla pitagórica de los opuestos, cuyo dualismo alinea en el orden superior de realidades lo masculino, el límite, lo impar, lo recto, el uno, lo inmóvil, la luz, el bien; y en el orden de lo degradado, lo femenino, ilimitado, imperfecto, lo par, lo curvo, lo múltiple, el movimiento, la oscuridad y el mal.

La *Madre Original* según Erich Neumann (1955) tensa con dos fuerzas identitarias: la conservadora y la transformadora, ambas consideradas peligrosas, y a su vez se constituye como figura andrógina al representar la “maternidad patriarcal”, sostenida por la apropiación de la capacidad procreadora de las mujeres, la posesión de sus hijos y la dominación de todo el orden reproductivo y productivo. Este modelo de maternidad fue concebido en reverso, como “trabajo forzado” (Rich, 1996: 49), gratuito y simbólicamente invisible, confinado por los dispositivos socio-políticos de encierro, aislamiento y exclusión de las mujeres.

El mito fundacional del psicoanálisis freudiano describe la institución del Padre simbólico a partir del asesinato del padre por obra de sus propios hijos. Nada dice el mito freudiano respecto de la Madre. Adrienne Rich comenta que en el discurso freudiano “la relación madre-hijo es por naturaleza regresiva, circular, improductiva, y la cultura depende de las relaciones padre-hijo. Todo lo que la madre puede hacer por el niño es perpetuar una dependencia que impedirá el desarrollo posterior: “[...] Civilización significa identificación, no con la madre, sino con el padre” (Rich, 1996: 291). En una palabra, la gran asesinada del relato freudiano es en verdad la madre, destinada a la repetición cíclica de lo mismo. Esta función no le pertenece al propio sujeto madre, siempre corresponde a otros, está controlada por lo social, por eso Adrienne Rich la llamó la institución de la maternidad.

Las mujeres también se convirtieron en “un bien reproductivo de la nación” (Nari, 2004: 151) son continuadoras del legado simbólico, por ello cumplen una función socio-política para vigilar, legislar y castigar. Cabe precisar aquí que sería un largo derrotero continuar con estas representaciones de la maternidad sobre todo en este nuevo milenio, donde se libera de la sexualidad y responde a la construcción cultural del género.

### **Todo es la madre en la literatura argentina**

La figura de la madre es un personaje ausente en la literatura argentina según Nora Domínguez (2007), frente a la figura masculina que reverbera en nuestras ficciones. A la larga lista de ejemplos de Domínguez, podríamos sumar los textos fundacionales coloniales, como las crónicas rioplatenses en donde la maternidad responde a uno de los mitemas femeninos en el episodio de “La Maldonada” en *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán, continuar con las mujeres revolucionarias y románticas que se erigen en madres republicanas y las madres omnipotentes en las letras de tango: “Madre hay una sola”, como la única mujer salvada de la estereotipa femenina de comienzos del siglo XX.

Las mujeres-madres se constituyen en sujetos hiperbólicos, pero también en seres miserables y culpables, es decir, asumen una figura de cualquier fármaco: cura y veneno al mismo tiempo. Cura si la dosis de presencia y soporte es la correspondiente y veneno si desbordan los parámetros de la soportabilidad (Muñoz, 2009: 7), responsables de la salud y la enfermedad, de la vida o muerte de la especie humana. Las mujeres-madres pareciesen ser las únicas responsables del futuro de la humanidad, de ellas depende la felicidad-infelicidad de sus hijos, de esta manera se hace necesario ser buena madre para que el engranaje de la máquina social continúe funcionando. Estas lógicas

binarias diferencian el ser buena madre, cuidadora, amorosa, sacrificada frente a las negligentes, aquellas que descuidan a sus hijos, los rechazan, abandonan o aún peor, se convierten en madres siniestras, macabras y asesinas.

Nora Domínguez (2007) se pregunta qué le da la maternidad a la literatura, más precisamente a la narrativa, y qué le brinda ésta a la maternidad. Ella ofrece un modelo sobre el que se construyen una serie de metáforas que circulan a través de los imaginarios sociales, los cuales serán generadores de ficción, una manera analógica de parir hijos y parir relatos.

Discursivamente la modalidad hegemónica apeló a la enunciación del hijo, Domínguez distingue que “los hijos representan; las madres son representadas. Estos lugares fijos dentro de la estructura de la representación son los núcleos duros, resistentes a la variación y al cambio”. Sin embargo, mucha narrativa fisura esta perspectiva provocando un desvío del imaginario convencional que habilita a quebrar la hegemonía del poder de producción y “seducción, por ser fundadoras de ciudades y reproductoras de las memorias, por constituirse en “matria” identitaria y en “lengua-madre”, como lo revelan las novelas *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos y *Lengua madre* de María Teresa Andruetto.

Y este poder se organiza a través de tres recursos: la ilusión de naturalidad por ser cuerpo reproductor e instinto maternal, la ilusión de atemporalidad que cristaliza su representación histórica-cultural y la relación: a menos hijos, más mito o “a menos hijos, más madre”. Sin embargo, en el espacio literario se convertirá en “a más hijo, más madre\_y al tener\_a más voz y poder del hijo, menos voz y menos madre”. El hijo que puede narrar este relato ha alcanzado la adultez. No hay relato hegemónico de la maternidad sin un hijo adulto, es por él que queda idealizada la madre cuando se escribe en pasado y es intrínseco a la idealización de la infancia. Relatos memoriosos cuyos ejemplos más claros surgen en las novelas de aprendizaje.

Analizar las diversas formas del relato de la maternidad desde las estrategias textuales, las modulaciones genérico-literarias y las figuraciones del yo (hijo-a, madre) como producción estética-política y como construcción socio-discursiva posibilita visibilizar otras zonas de lo materno-literario en la malla de la cultura y elaborar nuevas representaciones.

La selección de nuestro corpus es la de un itinerario que pone en tensión los imaginarios de la maternidad desde el género del terror y la escritura de mujeres, en donde circulan no sólo modelos contradictorios de madres, sino aquellos que las desmitifican como subjetividades siniestras de lo ominoso, lo sublime macabro y el retorno al origen trágico del mito.

## **Todo lo siniestro es familiar**

Lo siniestro cambia de acepción según las lenguas. En español (Tollhausen, 1889) significa sospechoso, de mal agüero, lúgubre; pero para Freud está próximo a lo espantable, angustiante o espeluznante que ocurre en espacios habituales y afecta a los sujetos más cercanos.

La voz alemana «unheimlich» (siniestro) es el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia, la deducción de que lo siniestro causa terror precisamente porque nos es conocido, convive en nuestro entorno familiar.

Estas narrativas también están ligadas a lo monstruoso, a la otredad como la amenaza de la otredad. Raúl Dorra (2000) sostiene que el monstruo se define en relación con una norma que resulta violada; es una deformación o un desvío del orden natural o del orden divino, una desmesura o una carencia que violenta la armonía de los seres. Esto puede manifestarse tanto en el ámbito de lo físico (deformidades) como en el ámbito de lo moral (excesiva maldad).

El monstruo también representa la negación de una realidad que no se quiere comprender, ni enfrentar, como afirma Ezequiel Vila (2011) “el desarrollo de la monstruosidad se produce por la deformación del individuo en la sociedad”. Por último, consideramos que estamos en presencia de lo sublime cuando el individuo se enfrenta a una situación fuente de terror, donde prima en nosotros cierto grado de dolor y peligro ante un posible peligro. Según Burke (2005) esta categoría puede dividirse en dos: lo sublime exterior y lo sublime interior.

Las características asociadas de forma causal al sentimiento de lo sublime exterior son: 1. La oscuridad; 2. El poder del personaje, que es un ser que infunde temor; 3. El terror que pone al descubierto la vulnerabilidad de nuestra existencia ante lo desconocido; 4. La fealdad donde la criatura se nos muestra casi como un ser sobrehumano, deforme, pero siempre acompañado por el terror que causa esa anormalidad. En los niños monstruos se dan determinadas características de la fealdad: manchas en la piel, piernas cortas, cabeza casi sin cabello, la piel rasgada o quebrada. Esta deshumanización de los niños-hijos quita todo afecto natural de las personas que los ven y produce más bien temor y repugnancia. Lo Sublime Interior se refleja en la fisonomía de la criatura como reflejo de una maldad interior, así muchos adultos sienten terror ante estas criaturas, a pesar de que son sus propios hijos.

En los relatos de las tres escritoras consideradas aquí, la emergencia de la monstruosidad se materializa en el orden de lo cotidiano, lo siniestro desnaturaliza la maternidad y las madres

subvierten los mandatos culturales que criminalizan el abandono, la traición y el asesinato de las hijas por parte de sus procreadoras, por lo tanto, estamos ante parteras del horror.

El segundo lustro de la primera década del 2000, tres mujeres toman protagonismo en el campo literario nacional e internacional a través de sus narrativas en donde retornan uno de los géneros considerados menores o de consumo pasatista, como es el género del terror. Estamos hablando de Samanta Schweblin, Mariana Enríquez e Ildiko Nassr.

## 2. Samanta Schweblin: *Pájaros en la boca* (2009)

Cuando terminé *Pájaros en la boca* decía muy orgullosa que era un libro sobre los grandes miedos, sobre la muerte y el horror. Pero en las lecturas de los otros descubrí que el gran tema es la maternidad, y la relación entre padres e hijos.

**Samanta Schweblin**

Es el lado más animal de lo familiar, el lado muy bestial, no es un domingo en la familia. Hay el tema de la maternidad o de lo horroroso que podría ser un hijo.

**Samanta Schweblin**

Lo verdaderamente monstruoso convive al lado nuestro o habita en nosotros mismos, ya no es el afuera el espacio del horror, sino la propia casa, un terror doméstico, allí donde creíamos encontrar seguridad y protección, hallamos las marcas anticipatorias de la muerte, donde se cobijan los hijos en un ambiente de extrañeza. Este “neo-terror” o “fantasía-tóxica” del siglo XXI se distancia del género clásico del terror, Schweblin lo aclara:

Me gusta mucho el terror, pero el terror de lo no dicho, o de lo construido junto al lector. No me interesa la violencia caprichosa, ni la sangre, ni los gritos. Hay algo curioso en el cine de terror: ahora es mucho más fácil mostrar lo monstruoso. Fascina la técnica, pero también hay algo que se pierde (Schweblin, 2016)

Un terror habitual que anida en la familia, lo que hace más espeluznante por su cercanía y amenaza, por ser las próximas víctimas del acecho.

Creo que todos los problemas con los que lidiamos como personas, como naciones, como humanidad, nacen o se curan en el entorno familiar. Por supuesto que son problemas sociales, económicos, de educación, pero la familia es la que más poder de acción tiene sobre una persona, al menos en su primer tercio de vida. Forma y deforma. Creo que tendríamos que prestar menos atención a cómo se compone una familia, y más atención al poder que cualquier unión, como familia, puede tener sobre un nuevo ser humano (Schweblin, 2017)

*Pájaros en la boca* (2009) fue galardonado con el premio Casa de las Américas en 2008. El cuento que le da título al libro se construye como un “gastrotexto siniestro” que revela la disfuncionalidad familiar mediante la anomalía o extrañeza, de su única hija, de comer pájaros vivos.

Ya en el inicio del cuento se anticipa el mal, la madre traslada el discurso en acto mediante la migración del cuerpo de su hija a la casa de su ex marido como un paquete molesto junto a las cajas de gorriones, un modo de transferencia de la culpa y corresponsabilidad hacia el padre, de esta manera podemos leer cómo el texto va licuando la presencia materna hasta transformarla en una madre abandonada. Por su parte, en *Casas vacías* (2015) se observa también la desnudez como exposición, las cajas, la ropa, la pérdida, las complejas relaciones entre padres e hijos, todas sinédoques de la muerte y la orfandad.

La estructura narrativa refracta el pasaje territorial y la migrancia simbólica del sujeto terrorífico que no es ningún fantasma ni personaje sobrenatural sino su propia hija como encarnación de lo monstruoso, un cuerpo femenino depositado/exilado de la casa materna/útero protector al domicilio del padre, quien la identifica como una Lolita en clave simbólica de apropiación fálica. Este viaje de lo ominoso que encarna Sara, una adolescente de trece años, hermosa y de rasgos saludables que sólo se alimenta de pájaros vivos, conlleva un tránsito *in crescendo* al fracaso, especialmente por la ambigüedad de la “dulce bestia” y por la *vastedad* de las cajas de zapatos-jaulas de los pájaros que van acumulándose para su ingesta, sumando, además, los recipientes de esa comida animalesca, donde están sus presas, gorriones pequeños que rápidamente serán deglutidos.

Es relevante además la mirada parcial y afectada del narrador testigo del padre que no sólo desfocaliza el típico relato sobre la maternidad maldita, a cargo de los hijos, sino que desde su lugar de marido-divorciado –para quien la madre siempre es la loca y la promotora del mal–, duda de otorgarle la custodia. Pero siempre retoma a la culpa por su lugar de ausencia, por ello necesita poblar el discurso no con hechos sino con imágenes, diseña así otro imaginario desde una narración plástica y sinestésica que agiganta el ambiente terrorífico. Los lectores, al conocer esta anomalía

en la voz de su progenitor, reconstruyen un ambiente más ambiguo ya que por un lado se tiñe subjetivamente por su temor, pero, al mismo tiempo, la cercanía descriptiva y afectiva, le otorga mayor verosimilitud. El diálogo escueto entre los padres o con la hija será siempre la escena negada del acto de terror, porque lo que más sobresale son los silencios, es decir cuando la elipsis gana, cuando menos se cuenta, mayor tensión y misterio se gana.

## **La belleza de mal**

Sara estaba sentada en el sillón. Aunque ya había terminado las clases por ese año, llevaba puesto el jumper de la secundaria, que le quedaba como a esas colegialas porno de las revistas. Estaba erguida, con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, concentrada en algún punto de la ventana o del jardín, como si estuviera haciendo uno de esos ejercicios de yoga de la madre. Me di cuenta de que, aunque siempre había sido más bien pálida y flaca, se le veía rebosante de salud. Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio durante unos cuantos meses. El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes, como pintado pero real. Cuando me vio entrar sonrió y dijo: –Hola, papá. Mi nena era realmente una dulzura, pero dos palabras alcanzaban para entender que algo estaba mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre.

**Samanta Schweblin**

Lo siniestro se refuerza en la normalidad de lo monstruoso y en la belleza de su hija-diosa de la primavera que esconde lo macabro, en la veladura erótica incestuosa de esa púber que inició la secundaria y cuyo uniforme la hace parecerse “a esas colegialas porno de las revistas” (52); pero también en la metamorfosis alterada de lo sublime que va de la fealdad a la hermosura como afirmaba Burque, “de pálida y flaca a rebosante de salud, brazos y piernas más fuertes, pelo brillante y piel rosada” (52), lo que anticipa los efectos de la dieta alimenticia de Sara y su progresiva animalización. El efecto del mal, a su vez, forma parte de esa genealogía femenina según el padre, para quien sólo la madre puede ser la causa genética del espanto.

Lo sublime físico se proyecta a lo psicológico: “Mi nena era realmente una dulzura” (52). Sin embargo, será la voz de la hija la marca detonante del horror, la pérdida del lenguaje que parte de la escasez de palabras de Sara a la sustitución sensorial de la mirada hacia el exterior, en especial a los árboles, como casa sonora de los pájaros por los chirridos de su masticación. La casa como alegoría de una jaula, la antítesis del adentro y del afuera, la incomunicación con sus padres y el

deseo de alzar vuelo como ave, ante esa vida de cautiverio, entran el t3pico del desamor y el anhelo de libertad ligados al fracaso del lenguaje. Precisamente ser3 la afasia, el mecanismo represivo y el s3ntoma del vac3o. Esta vacancia del decir tiene una cuota autobiogr3fica; en entrevistas a Samanta, refiere que a esa misma edad, decidi3 dejar de hablar porque “le frustraba el lenguaje. Me fastidiaba la distancia que hab3a entre lo que yo quer3a hacer, transmitir, y que finalmente llegaba al otro” (Schweblin, 2018). La afasia o muerte del lenguaje detona como recurrencia simb3lica del miedo a la muerte. Miedo a la muerte es otro elemento com3n del terror, como afirma Schweblin: “La angustia de la muerte, que es una muerte rodeada de desconocidos, todo es amenazante y desconcertante, incluso la persona que te mira del otro lado del espejo. Es una muerte a la que siempre le tuve much3simo miedo. Evidentemente nos sigue costando mucho aceptar que, en alg3n punto de nuestras vidas, vamos a morirnos. Si no, ¿c3mo puede ser que el mundo haya dado pasos tan grandes a nivel moral y tecnol3gico en tantas direcciones, menos en la de la muerte? (2018)

### **Ritual macabro: la comida de las plumas. La b3squeda del objeto sacrificial**

Asistimos al ritual macabro cuando empieza a describirse todo el proceso del consumo del p3jaro, primero la ni3a (o su madre) lo ingresa a la jaula, pero luego no permite que vean exactamente lo que hace con ellos, despu3s aparece Sara cubierta en sangre, y paso seguido va al ba3o a asearse como una pr3ctica ritual. El objeto de la jaula tambi3n responde a otro rasgo de lo sublime: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de alg3n modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o act3a de manera an3loga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoci3n m3s fuerte que la mente es capaz de sentir” (Burke, 2005). El placer alivia el dolor como acto de exorcismo. La reacci3n de los padres es producto de todo efecto de crisis que genera la monstruosidad, una consecuencia f3sica del horror: el asco, las n3useas de la madre y el v3mito del padre.

De espaldas a nosotros, poni3ndose en puntas de pie, abri3 la jaula y sac3 el p3jaro. No pude ver qu3 hizo. El p3jaro chill3 y ella forceje3 un momento, quiz3 porque el p3jaro intent3 escaparse. Silvia se tap3 la boca con la mano. Cuando Sara se volvi3 hacia nosotros el p3jaro ya no estaba. Ten3a la boca, la nariz, el ment3n y las dos manos manchadas de sangre. Sonri3 avergonzada, su boca gigante se arque3 y se abri3, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Corri3 hasta el ba3o, me encerr3 y vomit3 en el inodoro. (Schweblin, 2015: 54)

## **La casa como condena. Los hijos víctimas en cautiverio**

Cuando una mancha se instala en ese espacio ominoso por excelencia –la casa y la familia– y no se cuestiona, se repite el molde, el mandato vuelve una y otra vez a llevar el mismo relato hasta la extinción del clan. Y es, paradójicamente, el diálogo de un matrimonio deshecho el que condensa el avance de la tensión en el cuento.

Los dos sabíamos qué pensaba el otro. Yo podía decir «esto es culpa tuya, esto es lo que lograste», y ella podía decir algo absurdo como «esto pasa porque nunca le prestaste atención». Pero la verdad es que ya estábamos muy cansados. –Yo me encargo de esto –dijo Silvia antes de salir, señalando las cajas de zapatos. No dije nada, pero se lo agradecí profundamente. (Schweblin, 2015: 58)

Cuando entraba a la casa, alrededor de las siete, y la veía tal cual la había imaginado durante todo el día, se me erizaban los pelos de la nuca y me daban ganas de salir y dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que se cazan de chico y se guardan en frascos de vidrio hasta que el aire se acaba. (Schweblin, 2015: 57)

El monstruo siempre es la figura que no se desea ver o al que se debe ocultar porque es rechazado por la mirada colectiva. En este cuento, la hija es la herencia contra-natura y sus padres son responsables de esta monstruosidad, gestantes de la otredad como transferencia del fracaso familiar, por ello es mejor encapsularla e invisibilizarla en las sombras de la sociedad de la casa. Esa casa-caverna que esconde la vergüenza familiar, un depósito-cueva para una hija cautiva, animalizada, casi no humana que los padres temen y no saben qué hacer con ella, porque no pueden resolver su propia monstruosidad.

Sara no quería salir. Estudiando su comportamiento pensé que quizá sufría algún principio de agorafobia. A veces sacaba una silla al jardín e intentaba convencerla de salir un rato... Pensé en cosas como que si se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social, más fácil de ocultar que un embarazo a los trece. Cuando era chico vi en el circo a una mujer barbuda que se llevaba ratones a la boca. Los sostenía así un rato, con la cola moviéndosele entre los labios cerrados, mientras caminaba frente al público con los ojos bien abiertos. Ahora pensaba en esa mujer todas las noches, considerando la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico. (Schweblin, 2015: 59)

Se intenta racionalizar el mal, buscar justificaciones hasta llegar a concebirla como una enfermedad psicológica que requiere internación, es más tranquilizador diagnosticar una patología psíquica que naturalice el mal, antes que desmontar a los artífices de la tragedia, así la medicación y la regulación de la “normalidad” se ofrecen como dispositivos del biopoder científico como otra forma de escapar del terror.

### **3. El aljibe, Mariana Enríquez: *Los peligros de fumar en la cama* (2009)**

Terror argentino, ¡cuánto nos gustaría verlo en las mesas de novedades! ¡Cuánto podríamos descubrir de nosotros mismos con historias así!

**Mariana Enríquez**

#### **El miedo como genealogía femenina**

Desde los epígrafes, el miedo domina todos los cuentos de *Los peligros de fumar en la cama* que derivan rizomáticamente a la historia argentina con los tópicos de la violencia, la pobreza (“El carrito”), la discriminación social, las desapariciones de personas (“Cuando hablábamos con los muertos”), los femicidios, el Estado genocida, etc. Todos constituyentes genealógicos del terror argentino del presente. Estos cuentos en particular y el libro en general, afirma Enríquez, hablan de nosotros mismos, como individuos y como país. El horror hace aquí un giro de lo siniestro y se torna social y político, se empapa de sus realidades para convertirse en un terror situado, su fórmula es introducirlo a la escena cotidiana de lo familiar y la casa, como escenarios metonímicos de las monstruosidades colectivas. Sus relatos *aggiornan* las figuras góticas del pasado con figuras fantasmáticas, pero en este caso son los detenidos-desaparecidos que potencian la mancha temática de la dictadura con sus cuerpos insepultos, o como “El desentierro de la angelita” que es un cuento de fantasmas invertido al ser un “aparecido” quien busca día y noche sus huesitos, el fantasma es lo más real y nos revela que el infierno no se ubica en el más allá sino que se domicilia en nuestro propio departamento. Los monstruos pueden ser nuestros vecinos o, en el peor de los casos, nosotros mismos; también las brujas y mujeres demoníacas se empoderan como sujetos de derecho al tomar elección sobre sus cuerpos y ser protagonistas –ya no subalternas– de sus voces, y por otro lado los espacios alejados y lúgubres como topografías góticas, se “lugarizan” en territorialidades marginales del interior del país o en las orillas metropolitanas<sup>2</sup>, ambos domicilios de la exclusión.

---

<sup>2</sup> Stemberger y Ángulo (2017) detallan que sus cuentos transcurren preferentemente en los barrios de Constitución o en villas miserias cercanas al Riachuelo como recorte hiperbólico, deforme y monstruoso de Buenos Aires.

Allí habitan los sujetos anónimos de las ciudades en tanto universos sórdidos de lo siniestro. Enríquez recrea de este modo la tradición anglosajona a los entornos argentinos para perforar las cristalizaciones de lo fantástico desde una versión latinoamericana para muchos mejorada, como una apuesta estética-política de desmontaje del terror estatal y los homicidios institucionales. La ficción entonces se convierte en una catarsis social, una poética de la violencia cuya génesis radica en la dictadura militar y tiene como anclaje los miedos de la infancia.

La soledad y la orfandad de las hijas operan como pedagogías de la crueldad encarnadas en las mujeres que deben construir su propio blindaje, sus contra-pedagogías (Segato, 2018) frente a las violaciones, las masacres, los diversos cautiverios del poder patriarcal y la colonialidad del poder. Por eso, la propuesta estética-ideológica de la narrativa de Enríquez es matricial sin ser feminista, responde a una genealogía femenina que incluye a abuelas, madres y hermanas como protagonistas de las memorias de la violencia, como sujetos del horrorismo, según Cavarero, quien recupera los mitos de Medusa y Medea para enfatizar esta práctica originaria en las mujeres “como si el horror, como ya sabía el mito, tuviese necesidad de lo femenino para revelar su auténtica raíz” (Cavarero, 2009: 33).

La arquitectura del relato de terror cumple con las lógicas del miedo con el diseño siniestro de la duplicidad de las protagonistas, la progresión aditiva de los temores, el periplo agonístico de la curandería, en el relato, el viaje a Corrientes es un itinerario de iniciación:

Otra vez se paralizaba ante el menor cambio de lugar de los objetos de su habitación, otra vez tenía que encender ya no sólo la luz del velador, sino el televisor y la lámpara de techo para dormir, porque no soportaba ni una sola sombra... Estaba enojada. También estaba agotada, pero no quería volver a la cama a tratar de controlar los temblores y la taquicardia, ni arrastrarse hasta el sillón en pijama para pensar en el resto de su vida, en un futuro de hospital psiquiátrico o enfermeras privadas –porque no podía recurrir al suicidio–, ¡si tenía tanto miedo de morir! En cambio, empezó a pensar en Corrientes y La Señora. Y en cómo era la vida en su casa antes del viaje. (Enríquez, 2017: 65)

Los temores psicológicos, la medicalización, los trabajos de la señora vidente entrecruzan los discursos de la ciencia y la creencia, la autoficción y la oratoria popular, la historiografía y la literatura, la religión y las curanderas, el testimonio viajero y las experiencias oníricas como de trance, textos corpóreos que atraviesan los cuerpos de esta genealogía femenina maldita, cuyas madres no sólo evidencian marcas obsesivas patológicas sino también asesinas, traicioneras y abandonadas.

Su madre solía ir a las sesiones y explicaba que ella y su madre eran “ansiosas” y “fóbicas”, que por cierto podían haberle contagiado esos miedos a Josefina; pero se estaban recuperando, y Mariela había dejado de sufrir terrores nocturnos, así que “lo de José” sería cuestión de tiempo. (...) ... no podía olvidar la ráfaga de odio y pánico en los ojos de su madre cuando le dijo que se iba a buscar a la bruja, ni cómo le había dicho: “Sabés bien que es al pedo” con tono triunfal. Mariela le había gritado “yegua hija de puta”. (Enríquez, 2017: 67)

La mitología correntina, el curanderismo de la bruja o La Señora y sus rituales macabros de San La Muerte cruzan las fronteras de la narrativa *civilbarbarie*, al decir de Drucaroff (2011), otro eje para discutir las representaciones del interior como espacio de la bárbara monstruosidad femenina frente a la otra urbana, católica, biomédica, de normalización psiquiátrica con pastillas e internaciones. Lo liminal visibiliza la tragedia y la anomalía ubicua de las mujeres.

Había leído la historia de Anahí y la flor del seibo, y en sueños se le había aparecido una mujer envuelta en llamas; había leído sobre el urataú, y ahora antes de dormirse escuchaba al pájaro, que en realidad era una chica muerta, llorando cerca de su ventana. (Enríquez, 2017: 60)

Iba de un psiquiatra a otro desde hacía tiempo, y ciertas pastillas le habían permitido empezar la secundaria, pero sólo hasta tercer año... y una compañera le dijo que debía ser la monja suicida que años atrás se había colgado del mástil. Fue inútil que su madre y la directora y la psicopedagoga le dijeran que ninguna monja se había matado jamás en el patio; Josefina ya tenía pesadillas sobre el Sagrado Corazón de Jesús, sobre el pecho abierto de Cristo que en sueños sangraba y le empapaba la cara, sobre Lázaro, pálido y podrido levantándose de una tumba entre las rocas, sobre ángeles que querían violarla. (Enríquez, 2017: 61)

Literatura y mito se enlazan en una escritura fronteriza que se bifurca en una estructura contrapuntística sustentada en el diseño antitético de las dos hijas como espejos invertidos de sus historias, sus miedos<sup>3</sup> y sus apariencias físicas<sup>4</sup>; no obstante, el efecto terrorífico está dado en la inestabilidad de la dualidad, en la ambigüedad de las representaciones de la belleza y la fealdad, en el desorden de las temporalidades del ritual macabro para lograr el efecto cíclico de todo mito. La

---

<sup>3</sup> “Mientras tanto Mariela volvía de madrugada en autos que frenaban en la puerta, y se escuchaban los gritos de los chicos al final de una noche de aventuras que Josefina ni siquiera podía imaginar” (Enríquez, 2017).

<sup>4</sup> “Ella también podría ser linda si no se le cayera el pelo, si no tuviera esas aureolas sobre la frente que dejaban ver el cuero cabelludo; podría tener esas piernas largas y fuertes si fuera capaz de caminar al menos una vuelta a la manzana; sabría cómo maquillarse si tuviera para qué y para quién” (Enríquez, 2017).

circularidad recurrente de todo acontecimiento celebratorio se precisa en las diferencias físicas y simbólicas del jardín y el altar<sup>5</sup> que revela el paso del tiempo. Pero, será en el cierre donde se gatilla con el descubrimiento de la verdad adulterada, en la ceremonia de la víctima sacrificial de la hija, el ritual de su entrega, el acto siniestro de la traición fratricida.

–Se quisieron salvar ellas, nena. Ésta también –Y señaló a Mariela– Era chica, pero era bicha, ya. (Enríquez, 2017: 71)

#### 4. Ildiko Nassr: Microrrelatos

##### Infancias perversas y madres criminales

En *Placeres Cotidianos* lo familiar también se presenta devaluado y desmitificado con relaciones incestuosas, madres asesinas y abandonicas e infancias crueles y siniestras. Desde la microficción de Nassr, escritora jujeña que revolucionó el campo literario local, del NOA y llegó a escala internacional, también podemos potenciar esta red de maternidades siniestras. En la economía de sus microrrelatos la mujer deconstruye el patrón canónico como cuerpos testimonios de lo abyecto, como territorios apropiados por la infidelidad, la rutina, la pérdida, la violencia y la condena secular. Un encadenamiento de represiones, transgresiones y transformaciones se traducen en la tríada femenina: mujer-madre-hija y la maternidad al igual que la niñez se despoja de toda idealización para mutarse en las metáforas de la muerte, crimen, desprotección y desamparo provocan que el vínculo madre-hija se asocie a la frontera ominosa de amor-muerte.

La particularidad de su estética es la veladura del lenguaje de la infancia, a través del rescate de voces ingenuas, el sentido común y la espontaneidad de aparente inocencia para provocar los remates abruptos de la transformación siniestra de la cotidianeidad.

La genealogía familiar se liga con la genealogía americana como distopía y con la genealogía del terror de las páginas negras de la última dictadura militar, la palabra remarca los modos de sublimar las imágenes fantasmáticas de la muerte y el silencio. Esta matriz de la violencia como diseminación del legado colonial, del estado militar y del patriarcado familiar-cultural se proyecta a la violencia doméstica que altera los mandatos sociales de la mujer, desestima la axiología de la maternidad y transgrede el amor filial, con la presencia de mujeres perversas, madres asesinas y venganzas femeninas.

<sup>5</sup> “Josefina miró el jardín, ahora muy descuidado, las rosas muertas de calor, las azucenas exangües, las plantas de ruda por todas partes, crecidas hasta alturas insólitas. La Señora las reconoció enseguida, y las hizo pasar. Como si las esperara. El altar seguía en pie, pero tenía el triple de ofrendas, y un San La Muerte enorme...” (Enríquez, 2017).

Ildiko potencia el microrrelato del NOA que diseña un abanico heterogéneo de estéticas, con los nutrientes de la oralidad milenaria de la región, los cruces transculturales de la mitología andina o guaraní con la grecolatina, en tanto rutas de exploración de la memoria familiar, como un modo de conjurar el olvido. Dialogar con los grandes hitos de la ficción universal y la cultura popular en la concentración palimpséstica del género, le posibilita transpolar hacia otros discursos de manera implícita o explícita para desocultar las prácticas sentipensantes de las mujeres madres y de la niñez, como moldes estereotipados de la protección, el amor y la inocencia, disolver estos imaginarios recurriendo a los itinerarios de sujeción colonial y patriarcal de las mujeres y promover en consecuencia la cadena rizomática de esta cartografía de la violencia.

Los placeres cotidianos son los placeres corpóreos ligados a los instrumentos de la muerte en donde los cuchillos son los instrumentos operativos de lo siniestro en la cotidianeidad. Uno de los ejemplos más dolorosos que recupera las memorias locales es el testimonio del primer femicidio en Jujuy conocido como *Almita Sivila*, en 1908. El caso de “Visitación Sivila” (o Sibila) se ha convertido en un mito popular, ya que existe en Jujuy una gruta donde los creyentes le rezan y le piden favores al alma de esa mujer asesinada, mutilada y convertida en charqui por un hombre que no toleró su negativa o indiferencia. Nassr la recrea de esta manera:

A ella la mataron porque quería seguir siendo niña mucho tiempo más. Daniel la violó, la mató, y, para culminar la apropiación de su cuerpo, la descuartizó y comió su corazón. Hizo literal la promesa de algunos amantes. Se la comió a besos, por amor, pero nadie entendió su amor ni por su desesperación ni por el rechazo. Cuando vio transformada la tumba y que la gente le pedía milagros como a una santita, quiso volver a matarla. (Nassr, 2007)

## 5. Conclusiones parciales

La mitología clásica y americana traza entonces una genealogía materna, de mujeres paridoras del destino trágico, madres-tierra que dan origen a una naturaleza maldita; madres-cautivas víctimas de raptos y posesiones violentadas, procreadoras de herencias monstruosas, rencorosas por la traición o el desamor, en síntesis: maternidades asesinas de su progenie.

En líneas generales, podríamos concluir en que la Madre fue objeto de un envilecimiento simbólico, sujeto abyecto, vil, despreciable, degradado, enlodado que justificó la expropiación/apropiación política de la fuerza procreadora femenina.

La forma moderna de la maternidad patriarcal estuvo determinada por la libertad –principio basal de la modernidad misma– y actuada como deber –segundo pilar moderno– pasivo, sumiso y

silencioso para convertirse en una suerte de espíritu familiar o doméstico, cuya sustancia reside en la unidad con el varón, en su mutuo reconocimiento espiritual, consumado en el hijo. Dicho de otro modo, la maternidad se presupone una tarea gratuita, sin costo alguno para la sociedad y el Estado, o bien, con un costo a cargo de la propia mujer reproductora y trabajadora.

Deconstruir estas representaciones de la maternidad desde la literatura del terror, desde la narrativa reciente escrita por mujeres posibilita revisar el mito de origen reproductivo, silenciado, naturalizado y maldecido de las madres, recrear el modelo de la “madre terrible” y crear otra mitología. Precisamente, el género de lo siniestro, la estética de un horror doméstico y político posibilita destronar el modelo de la familia como productora de vínculos subjetivos y como representación “coagulada y homogénea”, la sabotea con mecanismos y procedimientos que derivan de los usos y posibilidades del lenguaje. La maternidad literaria diseña así una matriz caleidoscópica en donde pueden leerse los relatos genealógicos de madres, hijos, abuelas, cuya red matriarcal excede lo familiar y se proyecta metonímicamente como lectura social y política, trasciende lo privado y atraviesa lo público como voces y cuerpos performativos que descolonizan las hegemonías patrimoniales en el mapa heterodoxo de la literatura argentina.

## Bibliografía

### Corpus literario

- Enríquez, Mariana (2016). *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires. Anagrama.
- Nassr, Ildiko (2007). *Placeres cotidianos*. San Salvador de Jujuy: Editorial Perro Pila.
- Nassr, Ildiko (2016). *Ni en tus peores pesadillas*. Morón: Macedonia Ediciones.
- Schweblin, Samanta (2015). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Random House.
- Amante, Adriana (2007). “Reseña. Nora Domínguez: *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* en *Orbis Tertius*, N° 12, Vol. 13.
- Burke, Edmund (2005). *De lo sublime y de lo bello*. España: Alianza Editorial.
- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona-México: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dorra, Raúl (2000). “¿Para qué los monstruos?” en Jorge Accame (et al.): *Monstruos (ensayos)*. San Salvador de Jujuy: Secretaría de Estado de Cultura de Jujuy-UNJu.

Drucaroff, Elsa (2012). “Imaginario de la postdictadura: las madres monstruosas (Sobre *Las pausas exactas*, de Federico Penelas y *Conversiones*, de Azucena Galettini)” en XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires.

Freud, Sigmund (1919). *Lo siniestro*. Disponible en:

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> (Consultado 20/05/2020)

Molinari, Bárbara (2004). “Reseña. Marcela Nari: *Políticas de maternidad y materialismo político. Buenos Aires, 1890-1940*” en *Trabajos y comunicaciones*, N° 30-31. Disponible en: <https://www.trabajosycomunicaciones.fahce.unlp.edu.ar/article/view/TYC2004n30-31a21> (Consultado 20/05/2020).

Muñoz, Amaryllis (2009). “Maternidad: significativo naturalizado y paradójico: desde el psicoanálisis hasta el feminismo” en *Revista Psicología(s)*, Vol. 1. Disponible en: <http://psicologias.uprrp.edu/articulos/maternidad.pdf>. (Consultado 20/05/2020).

Nari, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires. Biblos.

Neumann, Erich (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Editorial Trotta.

Rich, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. España: Cátedra.

Segato, Rita (2018). *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Stemberger, Pamela; Angulo, Ana (2017). “La ciudad monstruo(sa) en cuentos de Mariana Enríquez” en *Revista Jornaler@s*, Año 3, N° 3.

Vila, Ezequiel (2011). “Rechazo y empatía: del *Werther* a *Frankenstein* de Mary Shelley: la cultura como monstruosidad” en X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Universidad Nacional de la Plata.

### **Entrevistas a Samanta Schweblin**

Bernáthová, Dominika (2014). “La reina del cuento fantástico argentino se presenta en la feria 'El Mundo del Libro en Praga’” en *Radio CZ*, 16 de mayo. Disponible en: <https://espanol.radio.cz/la-reina-del-cuento-fantastico-argentino-se-presenta-en-la-feria-el-mundo-del-8295684> (Consultado 20/05/2020)

- Mayr, Guillermo (2018). “Samanta Schweblin: Nos sigue costando mucho aceptar que, en algún punto de nuestras vidas, vamos a morirnos” en *El jinete insomne*, 22 de marzo. Disponible en: [http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2018/03/samanta-schweblin-nos-sigue-costando\\_22.html](http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2018/03/samanta-schweblin-nos-sigue-costando_22.html) (Consultado 21/05/2020)
- Reaño, Paloma (2013). “La literatura es un medio para trazar posibles recorridos hacia los abismos” en *Revista Buen salvaje*, 14 de noviembre. Disponible en: <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2013/11/14/la-literatura-es-un-medio-para-trazar-posibles-recorridos-hacia-los-abismos/> (Consultado 20/05/2020)
- Samorano, Esteban (2010). “Terror argentino... y del bueno” en *Revista sudor de tinta*, mayo. Disponible en: <http://revistasudordetinta.blogspot.com/2010/05/los-peligros-de-fumar-en-la-cama-de.html> (Consultado 21/05/2020)
- Scherer, Fabiana (2017). “Samanta Schweblin: Escribo sobre lo que me duele” en *Revista La Nación*, 5 de marzo. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/samanta-schweblin-escribo-sobre-lo-que-me-duele-nid1989497> (Consultado 21/05/2020)
- Vargas, Joel; Díaz Marengi, Pablo (2016). “Me gusta mucho el terror de lo no dicho” en *Artezeta*, 19 de julio. Disponible en: <https://www.artezeta.com.ar/samanta-schweblin-entrevista/> (Consultado 20/05/2020)